



ILLUSTRIRTE GESCHICHTE

DER

DEUTSCHEN MUSIK.

ILLUSTRIRTE GESCHICHTE

DER

DEUTSCHEN MUSIK

VON

DR. AUGUST REISSMANN.

MIT AUTHENTISCHEN ABBILDUNGEN UND FACSIMILIRTEN BEILAGEN.

ZWEITE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE.



LEIPZIG.
O. R. REISLAND.
1892.



VORREDE ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

»Als ich, dem Wunsche des Herrn Verlegers entsprechend, mit der »Ausarbeitung des vorliegenden Werkes begann, übersah ich selbst noch »nicht ganz, welch treffliche Hülfsmittel zur Erkenntniss des Ganges der »Musikentwickelung die Illustrationen gewähren. Eine genaue Einsicht in »die Musikpraxis der verschiedenen Jahrhunderte, auf welcher wiederum »hauptsächlich das Verständniss des Kunstwerks eines vergangenen Zeit»abschnittes beruht, ist nur durch die Anschauung der Instrumente und »ihrer jeweiligen Technik zu gewinnen. Die zahlreichen Abbildungen, »welche ich von den, für die Musikpraxis wichtigsten Instrumenten aller »Jahrhunderte bringen konnte, sind daher nicht nur ein Schmuck des »Werkes geworden, sondern sie erhöhen zugleich seine praktische Brauch»barkeit. Ganz besonders gilt dies von den Gruppenbildern, welche über »die gleichzeitige Anwendung verschiedener Instrumente ganz anderen »Aufschluss geben, als die meist recht unklaren Andeutungen der Theore»tiker jener Zeit, die zu mancherlei offenbaren Irrthümern führten, was »an den betreffenden Stellen dieses Werkes nachgewiesen werden konnte. »Ursprünglich lag es im Plane desselben, auch die Portraits von Meistern »der Gegenwart zu bringen; allein nachdem die Forschung nach den »Meisterportraits der Vergangenheit sich so ganz unverhofft ausgiebig er»wies, dass die ursprünglich angenommene Zahl bald um mehr als das »Doppelte überschritten wurde, musste ich davon abstehen. Jene älteren »Portraits auf diese Weise vor der Vernichtung zu bewahren, erschien mir »zu allererst als absolute Nothwendigkeit, und ich glaubte um so mehr »hierbei auf die der Gegenwart verzichten zu können, als diese sich ja »meist in den Händen ihrer Verehrer befinden dürften. Die Facsimile's »endlich sind so gewählt, dass sie einen Einblick in die Werkstätte des »deutschen Genius recht wol gewähren können.«

Dem, in diesen, der Vorrede zur ersten Auflage entlehnten Worten angedeuteten Zweck entsprechend, wurde auch in der neuen Auflage die Zahl der Abbildungen vermehrt. Durchgreifende Veränderungen und Erweiterungen nahm ich mit den Hauptpartien im Text vor, um aus der Darstellung der bisherigen Entwickelung unserer herrlichen



Kunst, Ziel und Richtung derselben für unsere Zeit und deren Aufgaben bestimmen zu helfen. Weniger noch als in der ersten Auflage glaubte ich mich mit der Aufzeichnung und Einreihung der Künstler und ihrer Kunstwerke begnügen zu dürfen, und so war ich eifriger als bisher bemüht, die in ihnen wirkenden Kräfte und die ewigen Gesetze, denen diese gehorchen, offen und blos zu legen, um daraus möglichst allgemeine, für alle Zeiten giltige Kunstprincipien herzuleiten. Daher musste ich auch meine Arbeit bis auf die allerneueste Zeit fortführen und konnte an ihr durchaus objective Kritik üben, die sich nicht auf persönliches Gefallen, sondern auf Gesetze gründet, deren Giltigkeit durch eine mehr als tausendjährige Praxis festgestellt ist. Dabei ergab sich als unzweifelhaft feststehend, dass die Formgebung nicht der Willkür des Genius anheim gegeben ist, sondern ebenso von den, im Darstellungsmaterial ruhenden Naturgesetzen, wie von ausserhalb derselben wirkenden allgemeinen Kunstgesetzen bedingt wird, und dass diese zuerst der künstlerische Intellect auffinden muss, um sie sich zur Schöpfung des Kunstwerks dienstbar zu machen. — Mit dieser Anschauung gerathe ich wieder in directen Widerspruch mit der gegenwärtig noch immer stark vertretenen sogenannten »Neuen Richtung«, und ich werde mir wieder gefallen lassen müssen, als »Erz-Reactionär« verschrieen zu werden. Auch deshalb, wenn nicht überhaupt an sich, hielt ich es für geboten, am Schluss auch meiner Tonwerke zu gedenken, die wol den Beweis liefern, dass auch ich den Fortschritt in meiner Kunst suche, wenn auch in anderer Richtung wie meine Gegner, und deshalb wol auch mindestens geschichtliche Bedeutung beanspruchen dürfen. So lange man mir nicht nachweist, dass meine, aus der eigensten Natur der Musik gezogenen und durch die Geschichte erwiesenen Kunstprincipien falsch sind, so lange darf ich wol annehmen, dass mein Standpunkt der richtige ist.

Auch die Kunst gelangt auf eine neue Stufe ihrer Entwickelung nur dadurch, dass der neuschaffende Geist die ewigen Gesetze der Formgestaltung erkennt und sie beherrschen lernt, um sie zur Darstellung des neuen Inhalts zu verwenden.

Berlin im Juli 1892.

DR. AUGUST REISSMANN.

INHALTSVERZEICHNISS.

ILLUSTRATIONEN.

FACSIMILE'S IM TEXTE.

BEILAGEN.

ERSTE PERIODE.

DIE ALTHEIDNISCHE ZEIT.



URSPRUNG UND ART ALTDEUTSCHEN GESANGES.

Die ältesten Nachrichten, welche wir über die Deutschen durch einige Schriftsteller des klassischen Alterthums erhalten, bestätigen, dass unsere Vorfahren früh Gesang und Poesie liebten und übten. Schon DIODOR VON SICILIEN, der, ein Zeitgenosse von Julius Cäsar, noch vor Christus lebte, erzählt von den Barden, welche die Helden ihres Stammes besangen und namentlich vor der Schlacht damit Begeisterung und siegesmuthige Stimmung zu erwecken suchten. Eingehender schon beschäftigt sich dann TACITUS, der römische Geschichtschreiber, welcher die inneren Zustände unseres Volkes mit dem lebhaftesten Antheil und mit anerkennenswerther Gerechtigkeit schildert, auch mit der Dichtung desselben, ohne jedoch ihr innerstes Wesen zu erfassen. Er erzählt uns von Liedern, in denen die Germanen die Stammväter ihres Volkes, den Gott TUISCO, den Erdgebornen und dessen Sohn MANNUS feierten; und von Schlachtgesängen, in denen sie einen gewaltigen Helden, den der Römer HERKULES nennt, besangen. Er gedenkt weiterhin des sogenannten Barditus, des Schlachtgesanges der Deutschen, der durch Vorhalten der Schilde vor den Mund noch wilder und furchtbarer tönend gemacht wurde und nach dessen Wirkung sie den Ausgang des Treffens

glaubten bestimmen zu können. Ausdrücklich bezeugt Tacitus dann, dass auch das Andenken des ARMINIUS in Gesängen fortlebte und erwähnt des wildfröhlichen Gesanges, welchen die Deutschen in der Nacht vor einer Schlacht beim festlichen Mahle anstimmten.

Ueber den speciellen Inhalt dieser Gesänge berichtet er eben so wenig etwas, wie die spätern Schriftsteller JULIAN, VENANTIUS FORTUNATUS u. A. Von dem Barditus giebt AMMIANUS MARCELLINUS eine Beschreibung: darnach »fing er mit einem ganz leisen Gesäusel an, wuchs nach und nach und stieg endlich zu solcher Gewalt, dass es klang, als wenn Wasserwogen an Felsen schlagen und wieder zurückprallen.«

Im Uebrigen sind diese Geschichtschreiber von dem Gesange der Deutschen wenig erbaut. Der Kaiser JULIAN vergleicht ihn mit dem Geschrei wilder Vögel; ähnlich urtheilt TACITUS; VENANTIUS FORTUNATUS aber spricht den Deutschen selbst die Fähigkeit ab, zwischen Gesang und Gänsegeschrei zu unterscheiden und auch AMMIANUS MARCELLINUS will ihren Gesang nicht als solchen gelten lassen. Wenn wir dann erfahren, dass es den deutschen Kehlen so unsägliche Mühe verursachte, die Weise des gregorianischen Gesanges sich anzueignen, so haben wir keinen Grund, die Wahrhaftigkeit dieser Zeugnisse zu bezweifeln.

Die Entwickelung von Musik und Gesang erfolgt bei allen Völkern unter den ganz gleichen Voraussetzungen. Die Organe für den Gesang — die Stimmwerkzeuge — sind dem Menschen von der Natur verliehen und es bedarf für ihren unmittelbaren Gebrauch weder einer besonderen Anleitung, noch der äussern Anregung. Das erregte innere Leben wirkt unmittelbar auf die Stimmbänder ein und diese erzeugen dann, je nach dem Grade der Spannung derselben abgestuft, verschiedene Töne. Die Organe für die Instrumentalmusik muss sich der menschliche Geist erst schaffen, oder doch für diesen speciellen Gebrauch erst zurichten; auch das Horn des Stiers, die Beinknochen des Hirsches, Schilfrohr, Schildkrötenschalen u. s. w. mussten noch besonders zubereitet werden, um als Horn oder Pfeife oder als Körper für Saiteninstrumente u. s. w. dienen zu können. Es ist daher auch ganz naturgemäss, dass bei allen Völkern der Gesang zuerst cultivirt wurde, viel später erst die Instrumentalmusik, und dass selbst bei einzelnen jener zu reicher Blüte gelangte, bei denen diese nicht über ihre untersten Anfänge hinaus kam, während das umgekehrte Verhältniss nirgends stattfindet.

Nur der Gesangton erscheint als das unmittelbare Ergebniss innerer Erregung. Ihm eröffnen sich von da aus dann zwei Wege für die

weitere Entwickelung: er ist entweder als Baustein für künstliche Formen — Tonformen — zu verwenden, oder aber zu Sprachlauten zu verdichten. Der letztere Weg ist der natürlichere und deshalb haben ihn auch alle Culturvölker zuerst eingeschlagen. Es gehört ein hoher Grad von geistiger Ausbildung dazu, um Tonformen zu bilden, für die bekanntlich jedes Vorbild fehlt. Der menschliche Geist schuf sich daher zunächst in der Sprache das mächtigste Mittel zur Förderung der Cultur. Der Gesangton wird vorerst nicht selbständig weiter gebildet, sondern zum Sprachton verdichtet. Ehe der Mensch die einzelnen Töne genau nach Höhe und Tiefe unterschieden zu in sich abgeschlossenen Reihen zusammen fügen lernte, begrenzte und verdichtete er sie zu Sprachlauten und gewann in diesen ein leichter zu formendes Material. Er gelangte auf diesem Wege zu Vocalen und Consonanten, die dann der sprachbildende Genius mit Hilfe des Accents wieder zu Wörtern verband. Die weitere Verknüpfung der Wörter zu Sätzen erfolgte bereits nicht nur nach logischem Princip, sondern zugleich nach rhythmischen Gesetzen: die Stellung der Wörter wird nicht nur ihrer logischen Bedeutung nach, sondern auch durch die Art ihres Klanges bedingt. Die streng durchgeführte systematische Vertheilung der betonten und unbetonten Silben giebt der logisch und grammatisch construirten Sprachweise zugleich die höhere, künstlerische Form der Poesie; diese ist demnach selbstverständlich älter als die Prosa. Hier gewinnt auch der Ton wieder grössere Bedeutung als er bei der Bildung der Vocale, der Consonanten, Silben und Wörter haben konnte, wenn er auch noch nicht so selbständig wird, wie bei der viel später erfolgenden Verknüpfung von Wort und Ton im gesungenen Liede. Um die hierzu erforderliche Fertigkeit im Gebrauche der Stimmorgane zur Erzeugung und Verwendung der nach Höhe und Tiefe streng unterschiedenen Töne zu erlangen, mussten lange wortlose Uebungen im Gesange vorausgehen, wie sie später die Kirche in den sogenannten Jubilationen mit den Deutschen wirklich anstellte.

Für die Weise der Versbildung, wie sie sich in der altdeutschen Poesie ausbildete, wurde auch der Gesangton wieder bedeutsamer, in so fern, als er das Mittel bietet, die Hauptstützen derselben, die Liedstäbe hervorzuheben und zu charakterisiren. Die Alliteration, in welcher sich uns die Anfänge der altdeutschen Poesie darstellen, beruht bekanntlich darauf, dass der gewonnene Sprachvorrath in bestimmt abgegrenzten Wortreihen — den Verszeilen — sich darstellt, von denen je zwei durch den sogenannten Stabreim verbunden werden. Das Gesetz der Betonung wurde demnach für die deutsche Verskunst Hauptregel. Der altepische Vers der Germanen hat vier Hebungen, und

je zwei solcher Verse verbunden ergeben die Langzeile. Diese Verknüpfung wurde durch die Alliteranten — die gleichklingenden Consonanten — herbeigeführt. Dabei wurde schon früh die Dreizahl herrschend und die Reimbuchstaben sind so vertheilt, dass die erste Vershälfte zwei derselben — Liedstäbe genannt — erhielt, die beiden Stollen; die zweite einen — den Hauptstab. Diese Weise der Versbildung wurde nur mit Hilfe des Tons möglich. Sie machte schon eine feinere und reichere Schattirung der Vocale, als der eigentlichen Hauptbestandtheile der Sprache, vor Allem aber der Consonanten, die vorwiegend zu Liedstäben benutzt wurden, nothwendig. Diese gewannen ihre strophenbildende Macht nur durch eine ihnen zuertheilte höhere Fülle des Gesangtons als die in der gewöhnlichen Rede vorherrschende. Die Sprache durchläuft eine Reihe von Tönen, ohne diese bestimmter nach Höhe oder Tiefe zu fixiren; erst im Accent treten einzelne unterscheidbar heraus und die Betonung der Liedstäbe führte dem entsprechend unzweifelhaft zur Einführung gewisser feststehender Intervalle. Höher darf man sich den Antheil, den der Gesang an diesem ganzen Prozess nimmt, wol kaum denken. Er bildet hier noch nicht einmal den Schmuck der Rede, wie beim Minnegesang; er ist nur das Mittel, die Versform heraus zu bilden. Je grössere Selbständigkeit in dieser engen Verknüpfung von Wort und Ton der letztere gewinnt, desto klangvoller erscheint die Form und hierauf beruht die grössere oder geringere Meisterschaft des Vortrages. Ohne sich zu selbständiger, von dem Versbau loszulösender Melodie zu erheben, macht er sich doch schon in gewisser Selbständigkeit geltend, indem er die strophenbildende Macht der Liedstäbe durch wirklich messbare Intervalle und Töne unterstützt.

Dem gleichen Zuge folgten auch die Instrumente, welche früh zur Begleitung des Gesanges in Anwendung kamen.

Diese darf man sich natürlich nur in ganz unvollkommener Gestalt, auf ihrer untersten Stufe der Entwickelung denken.

Wie bei allen Völkern waren es zuerst die nur schallverstärkenden Lärm- oder Klingelinstrumente: die Trommeln, Cymbeln und höchstens das weitschallende Horn des Stiers, welche auch bei den Deutschen zunächst in Anwendung kamen. Diese waren zur Regelung des Tanzes, der ersten Aeusserungsweise einer gewissen Cultur, auch vollständig ausreichend. Die Musik gewinnt für den Tanz noch durchgreifendere Bedeutung, wie für das gesungene Lied. Bei jenem wird sie das ausschliesslich regelnde Element, während sie bei der Poesie nur die Strophenbildung unterstützt. Das phonetische Element, der Klang, ist im Grunde für den Tanz überflüssig; für ihn genügt es, den

Rhythmus durch einzelne Schläge zu markiren; dies geschieht aber mit Trommeln und Cymbeln vollständig ausreichend, so dass man mit diesen und den verwandten Instrumenten grosse tanzende Massen in Ordnung halten kann. Dass auch bei den Deutschen besonders Waffentänze ausgeführt wurden, wird von den erwähnten Schriftstellern gleichfalls bestätigt; aber auch bei den verschiedenen Festlichkeiten, welche sie zu Ehren ihrer Götter und Helden und an Gedenktagen anstellten, durfte der Tanz nicht fehlen, bei diesem aber bildete die Trommel das Hauptinstrument, das dann auch in verschiedenen Arten beliebt war und es noch lange bis ins Mittelalter hinein blieb.



Abbildung 1.

Die Spielleute und selbst die Minnesänger bedienten sich ihrer noch, selbst als ihnen andere Instrumente zu Gebote standen; aus dieser Zeit sind uns noch verschiedene Abbildungen erhalten, von denen einzelne eine von der heut gebräuchlichen abweichende Weise der Behandlung zeigen. So wurde das sogenannte Taborinum, Taborium — eine kleine flache Trommel — an einem Bande um den Hals getragen und mit zwei Schlägeln bearbeitet, wie es eine der Manesseschen Handschrift entlehnte Abbildung 1 zeigt.[1])

Eine andere Abbildung (Abb. 2) einer alten Handschrift zeigt eine noch andere Behandlungsweise der Trommel.

Selbstverständlich lässt sich auch nicht annähernd bestimmen, wie weit der entsprechende Gebrauch dieses Instruments zurück reicht in die hier besprochene Zeit



Abbildung 2.

---

1) Mitgetheilt von Prof. v. d. Hagen: Abhandlungen der Berliner Akademie. 1844.

aber da dasselbe keine eigentliche Entwickelungsgeschichte hat, so darf man wol annehmen, dass eine oder die andere, oder vielleicht auch beide Behandlungsweisen schon früh in Anwendung kamen.

Daneben waren aber auch Saiteninstrumente früh bei den Deutschen in Gebrauch. Bereits 496 erbat und erhielt der Frankenkönig Chlodwig nach Besiegung der Alemannen von dem König der Ostgothen, THEODERICH, einen kunsterfahrenen Zitherschläger. VENANTIUS FORTUNATUS bezeichnet das Saiteninstrument, dessen sich die Deutschen zur Begleitung ihrer Gesänge bedienten, als Harfe und unterscheidet diese ausdrücklich von der Lyra der Römer in dem bekannten Vers aus seinem Gedicht an den Herzog Lupus:

> Romanusque lyra, plaudat tibi Barbarus harpa
> Graecus Achilliaca, Chrotta Britanna canat.

JORNANDES schreibt um 552 in seinem kleinen Werk: de rebus Geticis, dass »die Deutschen ihre Lieder zur Zither sangen«; und im Beowulf und andern altdeutschen Gedichten wird der Klang der Harfe oftmals erwähnt und gerühmt.

Ueber die Form, welche die Harfe in der frühesten Zeit ihrer Verwendung beim Gesange hatte, sind wir ebenfalls nicht unterrichtet; doch darf man annehmen, dass sie der einfachen Spitzharfe glich, in der Gestalt, wie sie die nebenstehende, der Bibel KARLS DES KAHLEN[1]) entlehnte Abbildung 3 zeigt. Sie konnte nur von mässiger Grösse und musste leicht tragbar sein, so dass sie der Spieler ohne Anstrengung im Arm halten und auch an einen Andern weiter geben konnte. Denn bei den Gastmahlen der Angelsachsen wurden bereits Rundgesänge ausgeführt, derartig, dass jeder der Gäste unter Begleitung der Harfe, die einer dem andern zu diesem Zwecke darreichte, sein Lied sang. In der Regel wurde die Harfe mit den Fingern geschlagen oder gerissen, seltener wol mit einem Plectrum.

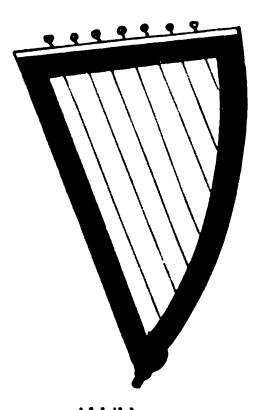


Abbildung 3.

Bei Begleitung von Massengesängen scheint eine mehrchörige Harfe in Anwendung gewesen zu sein, von der Gerbert[2]) nach einem alten Manuscript von St. Blasien aus dem 8. Jahrhundert die neben-

---

[1]) Viel Castel: Costumes. Paris 1827.

[2]) De cantu et musica sacra. Bd. II, Taf. XXIX, Fig. 5.

stehende Abbildung 4 giebt. Die Saiten sind unten vermittelst Saitenhalter befestigt, nicht wie bei der Spitzharfe im Rahmen; ohne Zweifel ist jede der vier Saiten, welche an einem Saitenhalter befestigt sind, in demselben Ton gestimmt, so dass die zwanzig Saiten nur fünf Töne geben. In der verfeinerten und mehr für den bequemern Handgebrauch zugerichteten Form wurde die Harfe zur sogenannten Cythara teutonica, von welcher Gerbert gleichfalls nach der Handschrift von St. Blasien zwei Abbildungen 5 und 6 bringt.[1])

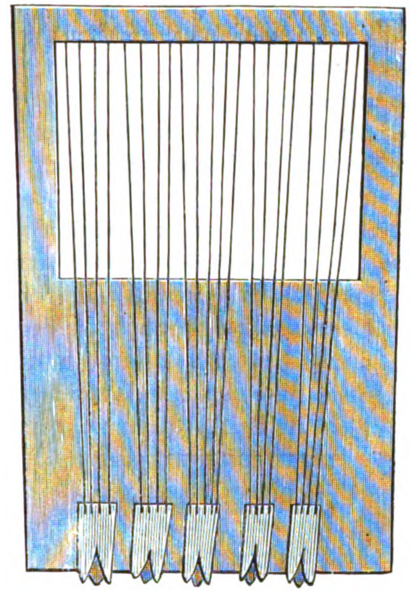


Abbildung 4.

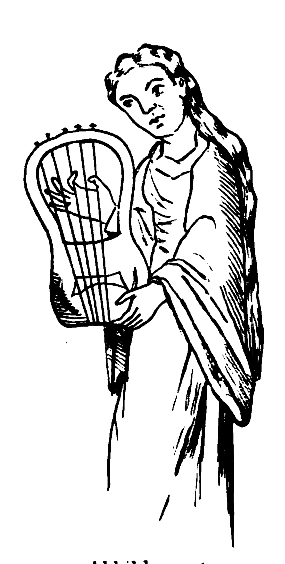


Abbildung 5.

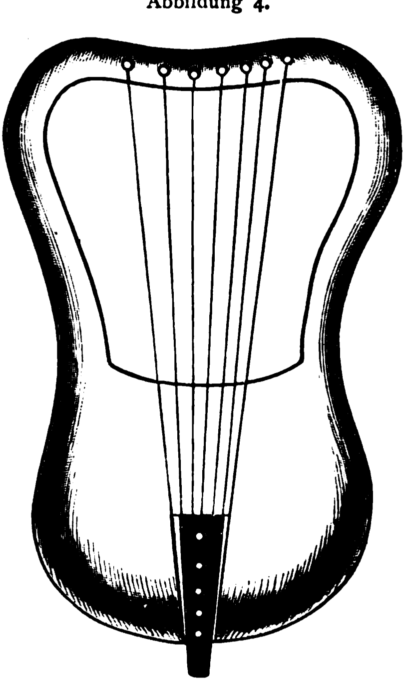


Abbildung 6.

[1]) De cantu. Bd. II, Taf. XXVI, No. 3 und Taf. XXXII, No. 17.

Wie dies Instrument nicht nur durch den Saitenhalter, sondern auch namentlich durch den gewölbten Corpus bereits auf unsere Geigeninstrumente hindeutet, ist leicht einzusehen. Doch wird sich wol kaum jemals feststellen lassen, ob die arabische uns durch die Kreuzzüge vermittelte dreisaitige Rebec, Ribible, Reberbe u. s. w. auf die Form der Cythara teutonica einwirkte oder umgekehrt diese für jene bedeutungsvoll wurde. Bei der ausserordentlichen Willkür, mit welcher die Schriftsteller des Mittelalters die Namen Rotta, Psalterium, Triangulum, Lyra, bald diesem bald jenem Instrument beilegen, wird es kaum je möglich werden, sie ihrer Art und Gestalt nach genau zu unterscheiden und um so mehr, als sie noch im fortwährenden Wechsel begriffen waren.

An Stelle des Plectrums, mit dem man die Saiten anschlug, um sie zum Tönen zu bringen, trat allmälig der Bogen, mit dem die Saiten — meist Darmsaiten — gestrichen wurden, und so entwickelten sich auf ganz natürlichem Wege die Geigeninstrumente, die man im Spätlatein nach dem Worte Fides = Saite, Fidula oder Vidula nannte, aus dem das Deutsche Videln und Fidel und das auch noch heut gebräuchliche Viola mit dem Diminutiv: Violine sich bildete.

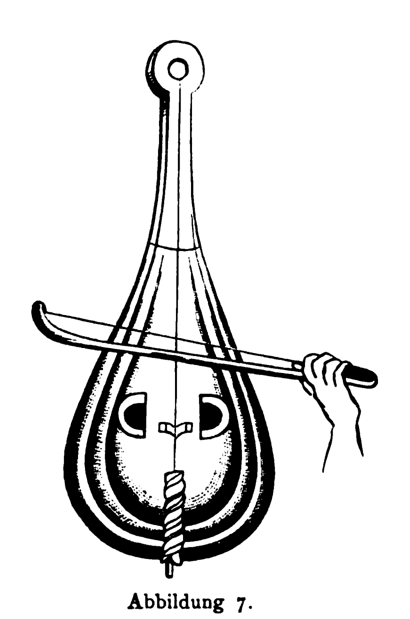


Abbildung 7.

GERBERT bringt aus dem bereits erwähnten Manuscript des 8. Jahrhunderts [1]) die Abbildung eines Instruments, das mit Lyra bezeichnet ist, durchaus aber zur Gattung der Geigeninstrumente gehört (Abbildung 7).

Obwol das Christenthum der Instrumentalmusik zunächst sich mehr hemmend als fördernd gegenüber stellte, so brachte es doch auch ihr in dem Eifer, mit dem es den Gesang pflegte, die rechte Anregung zu einer sorgfältigern Ausbildung; es erscheint daher zweckmässig, die weitere Entwickelung der erwähnten Instrumente unter dem Einfluss, welchen die Gesangspraxis auf Bau und Technik derselben gewinnt, zu betrachten. Von andern Instrumenten wären noch die von Stierhörnern gewonnenen zu

1) De cantu et musica sacra. Bd. II, Taf. XXXII, No. 18.

erwähnen, welche dann auch aus Holz oder Elfenbein nachgeahmt wurden, die aber noch weniger Bedeutung gewannen als die vorerwähnten.

Der altdeutsche Gesang erscheint demnach vorwiegend bedeutsam, insofern er die poetische Form der Sprache vollenden hilft; die Instrumente, die Harfe oder Videl, werden nur aufgeboten, um diese Wirkung noch zu erhöhen. Wenn es daher im Nibelungenliede heisst:

> Volker der snelle mit siner videlen dan
> chom gezogenlîche für Gotelinde stan
> er videlt sueze doene und sang ir sîniu liet:
> dâmite nam er urloup, dô er von Bechelâren sciet.

so ist das wol kaum anders zu verstehen, als dass er diese strophenbildenden Mächte in der angegebenen Weise mit seinem Gesange unterstützte und zugleich auch mit den wenigen Tönen seiner Videl.

Dass der dichtende Volksgeist diese ganze Thätigkeit als ein künstliches Zusammenfügen betrachtete, wird durch die besondere Bezeichnung der Alliteranten bezeugt. Die Liedstäbe betrachtet er als Stützen der einzelnen Verse; aus ihnen wird das Gestäbe (altnordisch: stefi) — die Strophe zusammengesetzt; die Vereinigung von Strophen nannte er Balke (bâlkr); die beiden Stäbe der ersten Vershälfte Stollen oder Stützen (altnordisch: studhla); der in der zweiten Vershälfte stehende dritte Reimbuchstabe war der Hauptstab (altnordisch: hoefudstafr).

Wie wenig selbständig die Musik bei der altdeutschen Dichtung auftritt, ist ferner auch daraus zu ersehen, dass bei ihr »singen und sagen« noch bis ins 13. Jahrhundert gleichbedeutend war. Erst als durch das Christenthum ein selbständiger, der Rede gegenüber stehender Gesang ausgebildet wurde, fing man an, beide Begriffe zu scheiden; die Prosa, zum Theil auch die Spruchpoesie und ein grosser Theil der epischen Dichtung wurden geredet; das lyrische Lied und die verwandten Formen der Ballade aber wurden gesungen; selbst dann noch gilt »Ton« häufig für Metrum und Strophenbildung, während die Melodie mit »Weise« bezeichnet ist.

So wird es klar, dass die Römer bei ihrem Zusammentreffen mit den Deutschen von deren Gesangsweise nicht gerade erbaut sein konnten und wir lernen zugleich die Mühen würdigen, die es den christlichen Bekehrern verursachte, unsere Vorfahren für den Kirchengesang zu erziehen. —

Den Römern war die Musik grösstentheils durch die Griechen vermittelt worden, zu einer Zeit, als bei diesen bereits die Instrumente

in gewisser Selbständigkeit verwendet wurden. Für die griechische Metrik waren der absolute Ton und das messbare Intervall noch weit mehr zum unabweisbaren Hilfsmittel geworden, wie für die altdeutsche Poesie. Die einfachen Formen dieser sind auch ohne die Einwirkung des gesungenen Tons denkbar, während die unendliche Fülle der Formen, in der sich uns die griechische Poesie darstellt, nur mit Hilfe des Gesangtons zu erzeugen ist. Die griechischen Philosophen machten daher beide, den Ton und das Intervall, früh zum Gegenstande eingehender Studien und Untersuchungen, von denen wir bei den Deutschen nicht eine Spur finden.

Emsig waren sie bemüht, die Bedingungen, unter welchen der Ton erzeugt wird, wie die Beziehung der einzelnen Töne unter einander in Systeme zu bringen, um dadurch der Dichtkunst neue Mittel zu ihrer Weiterbildung zuzuführen. Bei aller Abhängigkeit von Sprache und Poesie war so bei den Griechen dennoch die Musik zu grösserer Selbständigkeit gelangt, als bei allen andern Culturvölkern jener Zeit. Der Verfall der griechischen Dichtung hatte naturgemäss diese Selbständigkeit so gesteigert, dass die griechische Gesangsweise, als sie den Römern überliefert wurde, sich leicht auch der lateinischen Sprache anschmiegte. Dieser Prozess war bereits über die ersten Stadien hinaus, als die Römer die Bekanntschaft der alten Deutschen machten, sie konnten deshalb kein Verständniss für die Gesangsweise derselben haben und noch weniger Gefallen daran finden, da diese unter ganz anderen Voraussetzungen entstanden war, als ihre eigene.

Mit besonderer Sorgfalt aber war die selbständige Melodie dann unter dem Einfluss des Christenthums weiter gebildet worden, im sogenannten gregorianischen Kirchengesange, mit welchem die christlichen Bekehrer vertraut waren. Diese konnten daher noch weniger Gefallen am altdeutschen Gesange finden, bei welchem wol kaum die ersten Spuren einer selbständigern Melodie geltend wurden.

Die angeführten geringschätzigen Urtheile über altdeutsche Gesangsweise erscheinen demnach gewiss nicht ganz ungerechtfertigt, wenn wir auch mit Bestimmtheit annehmen dürfen, dass unter den Deutschen schon zu jener Zeit eine reiche und selbst künstlerisch geformte Poesie verbreitet war, deren Gestaltung nach musikalischem Prinzip erfolgte, ohne dass dies bis zu jener reizvollern gesanglichen Darstellung führte, welche schon die griechische noch mehr aber die christlich-kirchliche Dichtung allmälig gewonnen hatte. Dass aber in den spätern Jahrhunderten der Entwickelung deutscher Poesie gerade die selbständige Gesangsmelodie so hoch bedeutsam wurde, ist gewiss auch auf Nachwirkung jener frühesten Zeit mit zurück zu führen. Derselbe

Trieb zu bilden und zu gestalten, welcher die Alliterationspoesie erstehen liess und sie durch schwere Zeiten der Drangsal ungeschädigt hindurch führte, drängte dann auch dazu: die gesungene Melodie so zu erfinden, dass sie zugleich ein treues Abbild von dem strophischen Versgefüge des Textes giebt. Die Melodiezeilen werden ebenso durch bestimmte Schlussfälle abgegrenzt und unter einander verbunden, wie die Liedzeilen durch die gleichmässige Vertheilung der Hebungen und durch die Alliteranten. Bei keinem andern Culturvolk der Erde ist dieser Zug, symmetrisch zu formen, in solchem Grade vorhanden, wie bei den Deutschen, und er erwies sich stark genug, allen fremden störenden Einflüssen Widerstand zu leisten; durch alle die harten Kämpfe, welche die deutsche Poesie zunächst mit dem Christenthum zu bestehen hatte, erhielt er sich, um dann bei der Melodiebildung der späteren Jahrhunderte herrliche Erfolge zu erreichen. Andere Völker haben weichere oder auch sinnlich reizvollere Melodien erzeugt, keins aber auch nur annähernd so inhaltreiche und kunstvoll gestaltete wie das deutsche.



ZWEITE PERIODE.

VON DER EINFÜHRUNG DES CHRISTENTHUMS

BIS INS XI. JAHRHUNDERT.



ERSTES KAPITEL.

DER GESANG UNTER DEM EINFLUSS DER RÖMISCHEN LITURGIE.



eber die früheste Zeit, in welcher das Christenthum auch in Deutschland Eingang fand, sind wir nur wenig unterrichtet. In den ehemals zum römischen Reich gehörigen Theilen unsers Landes war dies selbstverständlich früher geschehen als in den anderen. CONSTANTIN I. DER GROSSE (306), der öffentlich zum Christenthum überging, hatte die christliche Religion zur Staatsreligion im römischen Reich erhoben, in Folge dessen auch einzelne deutsche Stämme die neue Lehre annahmen; bereits auf der unter CONSTANTINS Regierung zu Nicaea abgehaltenen Kirchenversammlung befand sich ein christlicher Bischof der Gothen. Die Westgothen nahmen das Christenthum erst später an, 375 bei ihrer Einwanderung in die römischen Provinzen. Die Verheerungen der Völkerwanderung liessen es indess zu keiner gedeihlichen Entwickelung desselben unter den Deutschen kommen und auch noch Jahrhunderte hindurch blieben die

Bekehrungsversuche, welche sowol von Franken wie von Irländern und Angelsachsen gemacht wurden, hier ohne durchgreifende Wirkung. Fromme Männer entzogen sich bereits im 6. und 7. Jahrhundert dem wilden Treiben im fränkischen Reiche und gingen in die Gegenden des Rhein, wo sie als Einsiedler lebten und für die Ausbreitung des Christenthums, wenn auch mit wenig Erfolg, eifrig thätig waren. Einflussreicher wirkten die irländischen Missionare, die nach Deutschland kamen und hier Klöster gründeten, zunächst als Pflegestätten der neuen Lehre. Mehrere dieser christlichen Missionare mussten ihren Eifer für Ausbreitung des Christenthums mit ihrem Leben büssen, wie der Irländer KILIAN, der 689 bei Würzburg, oder der Westfranke EMMERAN, der 654 bei Regensburg den Märtyrertod erlitt. Mehr Erfolg hatte Bischof RUPRECHT († 718) in Bayern, der den Herzog THEODO II. taufte († 696) und die Kirche von Salzburg baute, oder CORBINIAN († 730), der in Freysingen eine Gemeinde gründete. Alle diese Bestrebungen waren viel zu vereinzelt, um durchgreifend erfolgreich für die Ausbreitung des Christenthums unter den gesammten deutschen Völkerschaften werden zu können. Kirchliche Ordnung fehlte hier noch gänzlich und das alte deutsche Heidenthum war noch bis ins 8. Jahrhundert bei weitem überwiegend. Erst jener englische Mönch, der deshalb auch der Apostel der Deutschen genannt wird — WINFRIED — oder wie ihn der Papst Gregor II. taufte: BONIFACIUS, fand die Organisation der Bekehrungsanstalten, welche nach und nach die vollständige Christianisirung Deutschlands zur Folge hatte. Nachdem er (715) unter den Friesen vergeblich bemüht gewesen war, diese dem Christenthum zu gewinnen, ging er (718) nach Rom, um sich hier für die Bekehrung der Deutschen bevollmächtigen zu lassen. Die ersten Erfolge erreichte er unter den Hessen (722), die er zum Christenthum bekehrte. Darauf ging er nach Thüringen, wo seine Wirksamkeit nicht weniger erfolgreich wurde, so dass er nach seiner dritten Reise nach Rom (738) bereits sich veranlasst sah, die kirchlichen Verhältnisse Deutschlands nach grösserem Massstabe zu ordnen. Er theilte zunächst Bayern in vier Diöcesen: Salzburg, Freisingen, Regensburg und Passau (739); gründete dann für Ostfranken, Hessen und Thüringen die Bisthümer zu Würzburg, Eichstädt, Bernburg und Erfurt und errichtete als Pflanzschulen und Haltpunkte des Christenthums Klöster, für Thüringen Ohrdruff, für Hessen Fritzlar und Amöneburg und das berühmteste: Fulda. Zugleich war Bonifacius mit den fränkischen Herrschern Karlmann und Pipin in Verbindung gekommen, welche nicht ohne Einwirkung auf den Gang der ganzen kirchlichen Entwickelung blieb. 744 erhielt Bonifacius Köln, 745

Mainz zu seinem erzbischöflichen Sitz; überliess letztern aber 753 seinem Schüler Lullus, um sein Bekehrungswerk unter den Friesen fortzusetzen, wobei er 755 den Märtyrertod erlitt.

Vollkommen zur Herrschaft gelangte das Christenthum in Deutschland jedoch erst unter seinem ersten Kaiser KARL DEM GROSSEN, der am 2. April 742 geboren war und 768 zur Regierung kam. Sein Grossvater KARL MARTELL hatte als Besieger der Araber in Spanien die strahlende Glorie eines Glaubenshelden erworben und sein Vater PIPIN war, nachdem er als erster Minister und Feldherr des Frankenkönigs Childerich III. von dessen Haupte die Krone genommen und, durch BONIFACIUS gesalbt, sich selbst zum König der Franken gemacht hatte, ein Schirmherr des Christenthums geworden. Seinen Anordnungen gemäss theilten sich nach seinem Tode Pipin's Söhne: KARLMANN und KARL in das Reich (768) und als drei Jahre später KARLMANN starb, liess sich die Reichsversammlung bestimmen, dessen unmündige Kinder von der Nachfolge auszuschliessen und KARL als Herrn des ganzen Reichs anzuerkennen. Durch ihn erst gewann dann das Christenthum in ganz Deutschland so festen Fuss, dass es eine vollständige Umgestaltung deutscher Cultur, Kunst und Sitte herbeiführen konnte. Nachdem Karl durch seinen siegreichen Krieg gegen die spanischen Araber das weitere Vordringen des Muhamedanismus gehindert hatte, unterwarf er die Sachsen, so dass nunmehr das ganze nördliche Deutschland christlich und dem fränkischen Reiche einverleibt war.

Durch weise Gesetze, welche Karl gab, suchte er ferner die Ruhe und den Wolstand im Lande zu befestigen und durch die Begründung wissenschaftlicher Anstalten eine höhere Bildung in Deutschland zu verbreiten. Ganz besondere Sorgfalt wandte er dabei auch der Pflege des Kirchengesanges zu.

Der christliche Kirchengesang, wie er namentlich in Italien allmälig entwickelt worden war, unterschied sich, worauf bereits hingewiesen wurde, schon nach seinem Ursprunge wesentlich von anderer, namentlich griechischer oder deutscher Gesangsweise. Während diese mit der Sprache in innigstem Zusammenhange standen, war der altkatholische Kirchengesang, namentlich in der Form des sogenannten gregorianischen Gesanges bis zur selbständigen, vom Worte unabhängigen Melodie entwickelt worden. In den ersten Jahrhunderten des Bestandes der christlichen Kirche fehlte es dieser noch an einem gemeinsamen, festgeregelten Kirchengesange. Wol waren in dieser Zeit schon Gebet und Gesang die wesentlichsten Bestandtheile des Gottesdienstes, aber beide waren noch nicht in eine, für alle Gemeinden giltige, feststehende Ordnung gebracht. Diese unterlag vielmehr anfangs

zweifellos nationalen Einflüssen, jedenfalls in den Ländern, welche eigne Bibelübersetzungen hatten, wie Aegypten, Aethiopien, Persien, Syrien u. s. w. Erst durch Sinodalbeschlüsse wurde in spätern Jahrhunderten allmälig eine, für alle Länder feststehende Ordnung des Cultus eingeführt, und dadurch gewann der christliche Kirchengesang seine Entwickelung nach bestimmter Richtung. Bis dahin konnten es nur dem hebräischen und griechischen Gesange entlehnte oder nachgebildete Weisen sein, die beim christlichen Gottesdienst gesungen wurden. Juden und Griechen waren hauptsächlich die ersten Bekenner des Christenthums, und es ist deshalb nicht anders anzunehmen, als dass neben dem althebräischen Psalmengesange, welcher dem neuen Glauben zunächst vollkommen entsprach, auch die griechische Gesangsweise im ersten christlichen Cultus Eingang fand. Ein selbständig ausgebildetes Tonsystem scheinen die Juden ebensowenig gehabt zu haben, wie die Deutschen. Nur die Griechen brachten der jungen christlichen Kunst ein solches zu, das aber in einer, der neuen Praxis wenig bequemen Mannichfaltigkeit entwickelt war. Es musste ganz bedeutend vereinfacht werden, um als Grundlage für die kirchliche Kunst dienen zu können. Diese legte das Octachord, die Achttonleiter ihrem künstlerischen Schaffen zu Grunde und gewann damit erst die Möglichkeit der Entfaltung einer selbständigen Melodik. Zwar kannten die Griechen bereits das Octachord, allein ihrer Gesangspraxis entsprach das Tetrachord viel mehr und so gehen die Theoretiker wie die Praktiker immer wieder auf dasselbe zurück. Auch den Griechen galt, wie bereits erwähnt wurde, der Ton noch nicht als Baustein für klingende Tonformen, sondern er wurde ihnen fast ausschliesslich zum Hülfsmittel, durch seine sinnlich zwingende Naturgewalt der Sprache grössere Eindringlichkeit zu geben. Daher machten auch die griechischen Theoretiker das Tetrachord hauptsächlich zur Grundlage ihrer Untersuchungen und suchten, durch immer wieder erneuerte Theilung der Intervalle neue charakteristische Tonschritte zu gewinnen. Für das Christenthum gewann die Tonkunst eine ganz andere Bedeutung. Dies gab der Entwickelung der Menschheit eine ganz andere Richtung; die wunderbaren Schätze, welche es im Innern des Menschen erschloss, drängten nunmehr auch nach künstlerischer Entäusserung in klingenden Tonformen und so wurde zunächst die selbständige Melodie erzeugt, bei welcher die einzelnen Töne nicht zusammengefügt sind, um die Ausbildung der phonetischen Form der Sprache zu unterstützen, sondern vielmehr eine neue selbständige Form zur Darstellung des Gefühlsinhalts zu gewinnen. So entstanden die ersten gesungenen christlichen Hymnen, die sich zwar selbstredend auf dem Grunde

des alten Systems erhoben, aber unter veränderter Anwendung desselben. Nachdem diese neue Praxis mehrere selbständige Hymnen erzeugt hatte, erschien es, um eine sichere Basis für die weitere Entfaltung des Gesanges zu gewinnen, nothwendig, die bisher erzielten Resultate in ein bestimmtes System zu bringen. Es geschah dies, wie erwähnt, nach Analogie des griechischen Tonsystems, oder im Grunde dadurch, dass man aus diesem ausschied, was für die neue Anschauung nicht förderlich war.

AMBROSIUS, Bischof von Mailand (374—397), wird als der erste genannt, welcher die vier diatonischen Tonreihen:

D E F G A H c d . . . . erste authentische Tonart: authentus protus,
E F G A H c d e . . . zweite „ „ „ deuterus,
F G A H c d e f . . dritte „ „ „ tritus,
G A H c d e f g . vierte „ „ „ tetrardus,

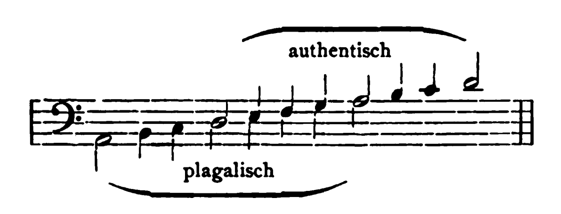
als solche feststellte und sie sind als sogenannte Kirchentonarten über 1000 Jahre die Grundlage für den christlichen Kirchengesang geblieben. Sie stimmen mit den entsprechenden griechischen Tonarten überein, aber ihre Anwendung wurde eine wesentlich andere. Dadurch, dass der schöpferische Geist diese Tonleiter jetzt im Grossen anschaute und als Ganzes erfasste, gelangte er erst zu selbständigen Melodien. Damit aber war erst der rechte Weg, einen gemeinsamen Kirchengesang zu gewinnen, eingeschlagen, und wenn dieser sogenannte Ambrosianische Gesang es noch nicht wurde, so hat dies seinen Grund wol nur darin, dass er noch nicht die alt-sprachliche Rhythmik aufgab. GUIDO VON AREZZO nennt die Hymnen des Ambrosius Gesänge, die »so gesungen wurden, als wenn die Füsse der Verse scandirt werden«. Der Gesang blieb bei Ambrosius daher noch national beschränkt, die freie Entfaltung der Melodik noch gehemmt; denn diese erfordert einen selbständigen Rhythmus, der den sprachlichen nicht unberücksichtigt lässt, ihn aber in eigener Weise darstellt. Erst seit GREGOR DEM GROSSEN erhielt die Entwickelung des Gesanges diese freiere Richtung und in dieser neuen Gestalt heisst er der gregorianische Gesang oder Cantus planus — weil die Töne desselben, wenn auch nicht durchweg von gleichem Zeitwerth, doch losgelöst von der reichern sprachlichen Metrik vorgetragen werden. Diese gewinnt jetzt nur noch geringen Einfluss auf die Entwickelung der Melodie, bei der schon die Spuren einer selbständigern musikalischen Rhythmik erkennbar sind. Auch beim gregorianischen Gesange erhält nicht jede Silbe nothwendig nur einen Ton, sondern einzelne werden auch durch

mehrere Töne ausgezeichnet. Die authentische Abschrift des gregorianischen Antiphonars — die Sammlung der liturgischen Gesänge, welche Romanus, einer der beiden vom Papst Hadrian 790 an Kaiser Karl zur Verbreitung des gregorianischen Kirchengesanges gesandten römischen Sänger nach St. Gallen, brachte — enthielt eine Reihe darauf bezüglicher Vorschriften. Ferner sind unter den Notenzeichen jener Zeit, den sogenannten Neumen, mehrere, welche solche Melismen andeuten. Diese selbständige Melodie wurde in dem Bestreben erfunden, durch sie zugleich das strophische Versgefüge nachzuahmen. Noch viele Jahrhunderte hindurch war das Bestreben der melodienerfindenden, besonders begabten Männer auf die einheitliche Darstellung des Verses und der Strophe gerichtet: während sie das Metrum in mannichfachster Weise nachbilden. Dieser ganze Gestaltungsprozess vollzog sich vorwiegend an den, im Grossen gegliederten Psalmenversen und den entsprechend angelegten christlichen Cultusgesängen, vor allem aber an den metrisch gegliederten Hymnen, die wirklich gesungen wurden. Auch das »Vater unser«, das Glaubensbekenntniss, die Evangelien und Episteln, wurden nicht blos gebetet, sondern auch gesungen, vorherrschend auf einem Ton, und hierbei wurde in der Regel auch noch anfangs wenigstens die Quantität der Silben berücksichtigt. Die Schlussfälle, wie meist auch die Interpunction wurden durch besondere Intervallenschritte ausgezeichnet. Selbst bei dieser Art recitirenden Gesanges machte sich die Anschauung der Tonleiter als Octachord geltend.

Die neuen Tonleitern wurden aber auch zugleich in sofern zu wirklichen Tonarten, als der ganze tonale Verlauf der Melodien sich streng an die, in dieser Weise vorgeschriebenen Töne und das dadurch bedingte Verhältniss derselben unter einander und zum Grundton hielt.

Hiermit war die fernere Entwickelung des Gesanges in die Bahn gelenkt, die erst zu einer vollkommen selbständigen Gestaltung der Musik als Kunst führte. Auf dieser neuen Grundlage erhob sich zunächst der christliche Gesang in so reicher Fülle, dass der beschränkte Raum, den jene vier Tonarten boten, bald zu eng wurde und die Nothwendigkeit einer Erweiterung sich herausstellte. Papst Gregor der Grosse (von 591—604 auf dem päpstlichen Stuhl) wird als derjenige genannt, der diese Erweiterung auf acht Tonleitern (Töne) veranlasste, unter dessen Regierung sie erfolgt sein soll. Seitdem heissen die vier ambrosianischen: authentische und die neu hinzugefügten plagalische Tonleitern (oder Töne). Bei der Aufstellung der leztern wurde wiederum nach griechischer Theorie verfahren, nach welcher die Octave als aus Quint und Quart zusammengesetzt

erscheint. Bei der authentischen Führung bildet die *Quint* die untere, die *Quart* die obere Hälfte und es war somit die neue plagale Führung sehr leicht bewerkstelligt, durch Versetzung der Quart, indem man dieser die Quint *vor*stellte:



Dies Verfahren auf die vier authentischen Tonarten angewendet, ergiebt acht Tonarten:

Erster Kirchenton
oder
Erster authentischer Ton.

Zweiter Kirchenton
oder
Erster plagalischer Ton.

Dritter Kirchenton
oder
Zweiter authentischer Ton.

Vierter Kirchenton
oder
Zweiter plagalischer Ton.

Fünfter Kirchenton
oder
Dritter authentischer Ton.

Sechster Kirchenton
oder
Dritter plagalischer Ton.

Siebenter Kirchenton
oder
Vierter authentischer Ton.

Achter Kirchenton
oder
Vierter plagalischer Ton.

Anscheinend sind beide Arten der Tonleiter gleich; der Tonfolge nach ist namentlich der erste Kirchenton nicht vom achten unterschieden; beide bewegen sich von D bis d; dennoch sind sie aber abweichend organisirt; als erster Kirchenton hat die Scala von D bis d die Quint a zum Mittelpunkt; als achte aber die Quart g, das verändert ihre Organisation und dem entsprechend auch ihren Charakter. In derselben Weise sind auch die andern Tonleitern trotz ihres anscheinend gleichmässigen Verlaufs doch innerlich abweichend construirt. Jetzt erst, in diesem neuen Tonsystem machen sich die innern Beziehungen der Töne zu einander geltend, durch welche überhaupt erst möglich wird, Tonformen zu bilden, in denen das erregte Gefühl selbständig Darstellung gewinnt. Dem System durchaus entsprechend erscheinen diese wiederum zunächst nur als Melodie, die aber selbstverständlich auch des Rhythmus nicht entbehren kann. Wenn der gregorianische Gesang später Cantus planus genannt wurde, so darf man daraus nicht etwa schliessen, dass er sich aus Tönen von ganz gleichem Zeitwerth zusammensetzte. Er hatte sich nur der reichern sprachlichen Metrik entkleidet; diese bleibt nur noch von geringem Einfluss auf die Entwickelung der Melodie, bei der bereits Spuren einer musikalisch selbständigen Rhythmik erkennbar sind. Die Einführung der bereits erwähnten Melismen und Verzierungen, mit denen der im Allgemeinen sillabische Gesang jetzt ausgestattet wird, erfolgt noch nicht nach rhythmischem Gesetz, sondern wird zunächst nur durch das Bedürfniss des Sängers, auf den günstigen Vocalen seine Stimme austönen zu lassen, herbeigeführt.

Die Selbständigkeit der gregorianischen Melodie zeigt sich namentlich darin, dass sie eine neue Darstellung des strophischen Versgefüges versuchte. Wie die Silben und Worte zu metrischen Versen und diese wiederum zu Zeilen verbunden werden, so in der Melodie die Töne zu kleinern Einheiten — in unserm Sinne Takt genannt — die weitere Verknüpfung derselben zu grösseren Einheiten ergiebt somit eine Nachbildung des strophischen Versgefüges. Das spricht auch GUIDO VON AREZZO — in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts — in seinem Micrologus Cap. 15 ganz klar aus: »Wie es im Versbau Buchstaben, Silben, Versfüsse, halbe und ganze Verse giebt, so auch in der Melodie. Mit einer, zwei oder drei Silben bildet man eine musikalische Silbe, eine oder mehrere Silben bilden ein Neuma oder einen musikalischen Abschnitt, einer oder mehrere Abschnitte bilden eine Phrase oder einen Satz«. Dieser Zug, »mit Tönen bestimmte Sätze zu bilden«,

ist es, welcher den gregorianischen Gesang beherrscht und ihm seine Selbständigkeit gegenüber der griechischen Weise des Gesanges giebt. Er macht sich naturgemäss vorwiegend an den, im Grossen gestaltenden Psalmenversen und den entsprechend angelegten Cultusgesängen, vor Allem in den metrisch gegliederten Hymnen, die wirklich gesungen nicht nur recitirt werden, geltend. Der sogenannte Collectengesang — das Choraliterlesen, entsprach noch ganz der alten griechischen und wol auch hebräischen Weise des Recitirens und dabei wurde unzweifelhaft anfangs auch Quantität und Accentuation der Silben streng beobachtet, weshalb auch häufig der Text noch mit Accenten versehen ist. Auch diese Art des mehr recitirenden Vortrags gewann, auf der Grundlage der neuen Tonleiter sich erhebend, grössere Eindringlichkeit. Hauptsächlich aber wurde die Erweiterung des ursprünglich eng begrenzten Systems durch die Bestrebungen bedingt: der selbständig entwickelten Melodie ein möglichst weites und grosses Gebiet für ihre Entfaltung zu schaffen. Dem ganz gleichen Drange: Melodien zu erzeugen, den erst das Christenthum wach rief, entsprang auch schon das ambrosianische System, das dann im gregorianischen in sich noch mehr gefestigt und zugleich macht- und glanzvoll erweitert erscheint. Auf seinem Grunde erhoben sich dann jene Hymnen und geistlichen Volkslieder, in denen die höchste religiöse Begeisterung wunderbar ergreifenden Ausdruck findet, und die zugleich als echte Kunstwerke des, in Tönen künstlerisch bildenden Menschengeistes zu betrachten sind. Länger als ein Jahrtausend haben sie in den Herzen der Gläubigen jene religiöse Begeisterung entzündet, aus welcher sie selber hervorgingen, und heute üben sie dieselbe wunderbare Wirkung, welche namentlich das Mittelalter mit Staunen und Ehrfurcht erfüllte, so dass man die Cultusgesänge als direct vom Himmel stammend betrachtete.

In dieser neuen Gesangsweise hatte das Christenthum einen der mächtigsten Bundesgenossen gewonnen und es widmete ihm deshalb die eingehendste, sorgfältigste Pflege. Nach dem Muster der von Gregor d. Gr. in Rom gegründeten Sängerschule — aus welcher die berühmte Sixtinische Kapelle hervorging — wurden überall, wo das Christenthum Eingang fand und festen Sitz fasste, Sängerschulen errichtet, zur Uebung und Ausbildung des gregorianischen Gesanges. Namentlich fand dieser auch an Karl dem Grossen einen mächtigen Förderer. Als Freund des Gesanges überhaupt, hatte er bald die ausserordentlichen Vorzüge der gregorianischen Gesangsweise erkannt, für deren weitere allgemeine Pflege und Verbreitung er unab-

lässig sorgte. Nach dem Beispiele Gregors hielt er selbst Gesangübungen an seinem Hofe ab, die er eigenhändig mit einem Stäbchen leitete. Ein Geistlicher, der nicht singen konnte, galt ihm wenig; kam ein solcher an seinen Hof, wenn derartige Singübungen stattfanden, so musste er, im Chor stehend, wenigstens Mienen und Stellung eines Singenden annehmen, ohne einen Laut hören zu lassen. Von Karls Eifer für die Ausbreitung des gregorianischen Gesanges zeugen die Sängerschulen, die er in Frankreich errichtete, unter denen Metz und Soissons die berühmtesten waren.

In Deutschland bereitete die Ungefügigkeit der Kehlen seiner Bewohner der Ausbreitung des gregorianischen Gesanges aussergewöhnliche Schwierigkeiten. Durch besondere Befehle Karls d. Gr. und durch Beschlüsse der Provinzialconcilien — wie des zu Aachen 803 — war jede andere, als die gregorianische Gesangsweise streng verboten worden, aber nur äusserst langsam vermochte sie hier Boden zu gewinnen. Selbst die besonders dafür erzogenen Sänger von Beruf konnten sie nicht in ihrer ursprünglichen Reinheit erhalten, so dass Karl mehrfach veranlasst war, Sänger nach Rom zu senden, oder von dort solche zu erbitten, behufs der Unterweisung im authentischen gregorianischen Gesange. Nach SIEGEBERT (ad ann. 774) sandte er bereits 774 zwei Cleriker zu diesem Zweck nach Rom, und um der trotzdem wieder überhand nehmenden Verwilderung des Gesanges zu steuern, erbat er später vom Papst die Sendung römischer Singlehrer nach Deutschland. Auch davon, dass die deutschen Sänger Karls d. Gr. nicht immer willig der Anleitung römischer Sänger sich fügten, erhalten wir Kunde. Der Mönch von Angoulème erzählt, dass während des Osterfestes zwischen den römischen und den fränkischen Sängern ein heftiger Streit ausgebrochen sei. Diese hatten sich gerühmt, besser zu singen, als die Römer, die wiederum behaupteten, die Gesänge in einzig rechter Weise, wie sie von Gregor selber gelehrt worden, vorzutragen, während die Franken die gesunde Cantilene zerrissen und dadurch den Gesang verdürben. Der Streit wurde so heftig, dass Karl selbst ihn schlichten musste. »Saget selbst,« fragte er sie, »welches Wasser reiner ist: eines, das aus der lebendigen Quelle springt, oder das bereits als Bach einen weiten Weg gemacht?« Natürlich antworteten Alle einstimmig: »Der Quell sei reiner als das Bächlein,« worauf Karl erwiderte: »So kehrt zurück zur Quelle St. Gregors, denn ihr habt augenscheinlich bereits den Kirchengesang verderbt.«

Neben den beiden erwähnten Schulen in Frankreich: Metz und Soissons, von denen namentlich die erstere zu grosser Blüte gelangte,

wirkten dort noch segensreich die zu Orleans, Sens, Toul, Dijon, Cambrai, Paris und Lyon.

In Deutschland zeichneten sich besonders die in Fulda und St. Gallen aus und namentlich die letztere wurde nicht nur eine der bedeutendsten Pflanzstätten der Wissenschaften, sondern auch der Künste, während der wilden und barbarischen Kämpfe im Mittelalter.

Die St. Gallener Mönche erwarben sich namentlich unsterbliche Verdienste um Ausbreitung und Förderung des gregorianischen Gesanges, der hier in eine neue Phase tritt und von hier aus allmälig sich über ganz Deutschland verbreitete.

Bereits im Anfange des neunten Jahrhunderts hatte das Kloster St. Gallen unter der Leitung trefflicher Aebte ein solches Ansehen erworben, dass die Kaiser und Könige aus dem Hause der Karolinger ihm ihre Gunst zuwandten und gern in seinen Mauern verweilten. — Der Grund zu der Blüte der St. Gallenschen Sängerschule wurde bereits im achten Jahrhundert gelegt durch ROMANUS, einen der beiden römischen Sänger, die Papst Hadrian I. auf den speciellen Wunsch Kaiser Karls nach Metz sandte, mit zwei authentischen Abschriften des gregorianischen Antiphonars, darnach den Kirchengesang wiederum zu ordnen. Beide waren ebenso in den andern Künsten, wie in der Musik wol unterrichtet. Auf den rhätischen Alpen wurden sie von der ungünstigen Witterung heimgesucht und Romanus verfiel in ein hitziges Fieber, das ihn zwang in St. Gallen zu bleiben, während Petrus, sein Gefährte, allein weiter nach Metz ging. Romanus erholte sich wieder, und auf die besondere Weisung Kaiser Karls blieb er in St. Gallen und unterrichtete die Mönche im Gesange mit solch günstigem Erfolge, dass das Kloster gar bald die blühendste Pflanzstätte des gregorianischen Gesanges wurde.

Aus dem 9. Jahrhundert ist ISO (starb 871) zu erwähnen, der, aus adlichem Geschlecht im Thurgau entstammend, als der berühmteste Gelehrte seiner Zeit, zugleich auch in Musik wol erfahren war. Neben ihm wirkte der Irländer MARCELLUS (ursprünglich Möngal genannt), dem namentlich die Unterweisung in der Musik im Kloster zufiel. Unter ihren Schülern ragen drei hervor: TUOTITO († 915), der besonders als Bildschnitzer, Maler und Baumeister unvergänglichen Ruhm erwarb und zugleich auch die gebräuchlichen Musikinstrumente seiner Zeit zu lehren verstand; NOTKER BALBULUS, dessen Wirksamkeit für den Kirchengesang so bedeutend ist, dass wir sie eingehender besprechen müssen, und RATPERT († um 900), der erste, welcher die Geschichte seines Klosters schrieb und dessen Lied vom heil. Gallus ein Jahrhundert lang im Volke gesungen wurde, und der namentlich durch seinen Ge-

sang: »Rex sanctorum angelorum«, sich als schaffender Musiker von Erfindung bewährte. NOTKER — zur Unterscheidung von einer Reihe Klostergeistlichen dieses Namens, welche innerhalb 200 Jahren in St. Gallen lebten und wirkten und von denen einzelne grossen Ruf erwarben, wie NOTKER PHYSIKUS († 981) oder NOTKER LABÉO († um 1022) — nach einem organischen Sprachfehler, mit welchem er von Jugend auf behaftet gewesen zu sein scheint, BALBULUS — der Stammler — genannt, entstammt altadelicher Familie. Sein Vater war dem Geschlecht Karls des Grossen und seine Mutter dem Fürstenhause von Sachsen verwandt. Er ist gegen 840 geboren und wurde früh dem Kloster St. Gallen, dem damals Grimoald als Abt vorstand, zur Erziehung übergeben. ISO und MARCELL führten den wissensdurstigen Knaben in die Dicht- und Tonkunst ein und schon als aufblühender Jüngling begann er thatkräftig an der Entwickelung des Kirchengesanges Antheil zu nehmen. Als eine besondere Gattung desselben waren die sogenannten Sequenzen oder Prosen durch die Gesangspraxis hervorgerufen worden. Es ist bereits erwähnt worden, dass es den Deutschen nicht leicht wurde, die gregorianische Gesangsweise sich anzueignen, und doch stellte es sich immer mehr als Nothwendigkeit heraus, auch das Volk zum Kirchengesange zu erziehen, an dem es zunächst nur beschränkt Antheil nehmen konnte, da er in der, den Laien fremden lateinischen Sprache ausgeübt wurde. Seine Ausführung war hauptsächlich den besonders geschulten Clerikern übertragen worden und das Volk durfte nur in die Rufe »Kyrie eleison« und in den Gesang des »Alleluja«, das den Schluss des, zwischen Epistel und Evangelium fallenden Graduale bildete, mit einstimmen. Die Vocale des letztern wurden dann zu förmlichen Gesangstudien für die ungefügen Kehlen der Deutschen benutzt, namentlich aber das Schluss-»a«, das immer reicher melismatisch gestaltet wurde. So entstanden eine Art Vocalisen, in denen das Volk seine religiöse Begeisterung austönte, zugleich aber auch die Stimmen für den gregorianischen Gesang schulte. Man nannte sie »Neumen« (pneuma) und auch, weil der Gesang mehr einem Jauchzen glich: jubilus, jubilatio, cantus jubilus, cantus jubilationis. Gewöhnlicher noch ist die Bezeichnung »sequentia«, welche sich daraus erklärt, dass diese wortlosen Melismen sich unmittelbar an das Graduale anschlossen. Sie erweiterten sich allmälig so sehr und wuchsen ihrer Zahl nach so bedeutend an, dass es immer schwieriger wurde, sie dem Gedächtniss einzuprägen, und so kam man endlich auf den Gedanken, diese Melodien mit Texten zu versehen. In Frankreich wurden in den Jahren 830—840 die ersten derartigen Versuche gemacht. Doch erst der St. Galler Mönch NOT-

KER BALBULUS bildete diese neue Form der Sequenzen zu bleibender künstlerischer Bedeutung aus. In der Widmung, mit der er sein Sequenzenbüchlein dem Erzkanzler Luitwart, Bischof von Vercelli, zueignet, sagt er hierüber selbst: dass schon in seiner Jugend, als er wahrnahm, wie die ältesten Melodien nach und nach vergessen würden, er auf ein Mittel sann, diese dem Gedächtniss einzuprägen. Da traf es sich, dass ein Priester aus dem Kloster Gimedia (das heutige Jumièges an der Seine unterhalb Rouen), das kurz vorher (851) von den Normannen verwüstet worden war, nach St. Gallen kam. Er führte ein Antiphonar mit sich, in welchem mehrere Sequenzenmelodien mit Texten versehen waren, die aber dem Geschmack Notkers sehr wenig zusagten. Er wurde dadurch veranlasst, den ersten Versuch selbst zu wagen und zu einer vorhandenen Melodie die Sequenz »Laudes deo concinat orbis universus« zu dichten. Sein Lehrer Iso, dem er die Dichtung mittheilte, äusserte sich anerkennend darüber, machte ihn aber auch auf die Fehler aufmerksam; dabei stellte dieser die Regel auf, dass jede Tonbewegung der Melodie auch ihre entsprechende Silbe im Text haben müsse. Aus der nun folgenden Stelle[1]) ergiebt sich, dass, wie erwähnt, nicht nur die letzte, sondern auch die beiden vorhergehenden Silben des Alleluja melismatisch ausgeschmückt wurden. Während Notker nach Iso's Anleitung die Worte der Melodie auf die Silbe »la« leicht corrigirte, machte es ihm bei den Silben »le« und »lu« grössere Schwierigkeiten, Melodie und Text in Einklang zu bringen; doch nach einigen Uebungen gelang ihm auch dies. Da auch sein Lehrer Marcellus mit den fernern Arbeiten auf diesem Gebiete sich zufrieden erwies, so setzte sie NOTKER mit Eifer fort, er dichtete nicht nur zu vorhandenen Melodien die Worte, sondern erfand auch neue Melodien, die er dann gleichfalls mit Text versah.

Es dürfte wol kaum mehr zu entscheiden sein, welche unter den 44 Sequenzenmelodien der St. Galler Handschrift 484 — die Notker, wie mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen ist, selbst aufgezeichnet hat, auch von ihm erfunden oder nur mit Texten versehen sind. Nur von vier derselben ist es nachweislich: Die: »Metensis major« und »Metensis minor« benannten, sind von Petrus von Metz und die »Romana« und »Amoena« von dessen Genossen Romanus erfunden. Auch Notker gab den Melodien besondere Namen; so heisst eine »Graeca«, die als aus Griechenland stammend oder als nach griechischem Muster

---

1) Quod ego audiens ea quidem quae in ja veniebant ad liquidum correxi, quae vero in le vel lu quasi impossibilia vel attentare neglexi, cum et illud postea usu facillimum deprehenderim, ut testes sunt »Dominus in Sina« et »Mater«.

gebildet anzusehen sein dürfte, während die »Occidentana« wahrscheinlich dem Westen Deutschlands entstammt. Die grössere Zahl von derartigen nähern Bezeichnungen entlehnt Notker den Anfängen der Verse, die auf das von ihm zu Grunde gelegte »Alleluja« folgten. Schubiger führt deren 22 an[1]).

Auch in dieser Form behielten die mit Worten versehenen frei erfundenen Melodien den Namen sequentiae bei. Daneben wurde für Sequenz auch die Bezeichnung Prosa üblich, weil sie, unterschieden von dem metrisch gebauten Hymnus, wirklich als Prosa betrachtet wurde. Die Kirche sanctionirte sie und Jahrhunderte lang bildete sie einen wesentlichen Bestandtheil des katholischen Kirchengesanges. Seit dem 12. Jahrhundert namentlich mehrte sich ihre Anzahl in etwas veränderter Form ausserordentlich bis ins 16. Jahrhundert, welches ihnen dann siegreich Opposition erweckte. Die auf dem Tridentiner Concil 1568 beschlossene neue Ausgabe des Breviarium romanum nahm nur die noch heute gebräuchlichen fünf Sequenzen: die »Ostersequenz: Victimae paschali — die Pfingstsequenz: Veni sancte spiritus — die Fronleichnamssequenz: Lauda Sion salvatorem — die Sequenz zum Feste der sieben Schmerzen Mariä: Stabat mater und endlich das bei der Todtenmesse gesungene: Dies irae«, mit auf.

Wie aber diese Sequenzentexte ganz besonders bedeutungsvoll wurden, für die Entwickelung der rhythmischen Formen der Poesie[2]), so auch die Sequenzen-Melodien für Förderung des Volksgesanges und des weltlichen Gesanges überhaupt. Als früheste Form der volksmässigen Gestaltung des gregorianischen Gesanges lenkten sie den künstlerischen Schaffensdrang im Volke in jene Bahnen, auf denen er die rechte Form des gesungenen Liedes finden musste. Die Hymnen- und Psalmenmelodien waren dem deutschen Volke etwas ursprünglich Fremdes, und es kostete daher nicht geringe Mühe, es dafür zu erziehen. Diese Sequenzenmelodien dagegen gingen aus seinem eigensten Bedürfniss hervor, so dass es einen grossen Theil derselben als sein eigenstes Product ansehen durfte. Wenn auch erwiesen scheint, dass NOTKER selbst die überkommenen, der Praxis seiner Zeit entlehnten Melodien, die er mit Texten versah, veränderte, so blieben sie doch im Grunde immer volksthümlich, und den von ihm

---

1) In dem, diesen Gegenstand eingehend behandelnden trefflichen Werke: Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zwölften Jahrhundert. Einsiedeln 1858, S. 5—22.

2) Vergl.: Ueber dei Lais, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der Volkslieder und der volksmässigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter von Ferdinand Wolf. Heidelberg 1841.

eigens erfundenen Sequenzenmelodien wusste er ebenfalls ein volksthümliches Gepräge zu geben. Wenn man es auch anzweifeln darf, dass, wie sein Biograph Ekkehard IV. erzählt, das Knarren des Mühlrades in der Klostermühle ihn zur Melodie: »Sancte Spiritus adsit nobis gratia« angeregt habe, oder dass er die ergreifende, nachmals so oft in Gefahren vom Volke gesungene Sequenz: »Media vita in morte sumus« dichtete, als er Arbeiter an der gefährlichen Stelle einer Felsenschlucht mit dem Bau einer Brücke beschäftigt sah, so ist doch unzweifelhaft, dass in seine Melodien das Leben stärker hineinklingt, wie in die der andern Weisen des gregorianischen Gesanges, so zwar, dass es selbst nicht ungerechtfertigt erscheint, den schon in jener Zeit in den heimathlichen Bergen Notkers erklingenden Schalmeientönen einen wesentlichen Antheil an der besondern Führung einzelner dieser Melodien zuzugestehen. Dieser eigenthümliche Charakter sicherte den Melodien ihre augenblickliche Wirkung und zugleich den Einfluss, den sie aus der Weiterentwickelung des Gesanges als Minne- und Meistergesang und als Volksgesang gewannen. NOTKER starb am 6. April 912. Ein von ihm verfasstes Unterrichtswerk: »De Musica et symphonia« war noch im 11. und 12. Jahrhundert bekannt, ist aber seitdem verloren gegangen. Wir geben nebenstehend (Abbildung 8) das Portrait des ausgezeichneten Mannes nach einer Zeichnung, die ohne Zweifel von einem San-Gallischen Mönche noch im 10. Jahrhundert, in das Notkers Lebensende fällt, aufgenommen ist — und zwar ohne die architektonischen Beigaben. (Mit diesen ist es veröffentlicht in der kleinen gehaltvollen Schrift: Die Wissenschaft und Kunst im Kloster St. Gallen von Fr. Xav. Wetzel, Lindau 1877, und colorirt in »Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft von Zürich« Bd. XIX, Heft 4) und fügen die als echt anerkannten, noch nirgend veröffentlichten 11 Zeilen seiner Handschrift im Facsimile (Seite 32) bei. (Codex Nr. 14, p. 331.)



Abbildung 8.

Ego notkerus. indignus coenobiota sci galli. cũ ad
huc adolescentulus. in quodã antiquissimo augiensium
libro. subiecta enig mata legissem. quasi pludo uel
nihili. ea computaui Sed cũ tempore procedenti. li
bros sci aug legere coepissem. & precipue illos de ciui
tate di. & inuenirem in qua auctoritate eadem ipse
recepissȩt. nefas putaui. si illa bibliothecȩ sci galli. cui
di gratia multa accumulaui. scribere negligendo defru
dauerim. Cũ etiã prius eptam ieremię. & librũ baruch
apertissimo ieronimo despectũ. sed a ceteris ecclesiasticis
usitatum. in fine eiusdem prophetę cõscribi fecerim

Der bereits oben erwähnte Mitarbeiter NOTKER'S, der kunstverständige und kunstgeübte TUOTILO, wandte das Verfahren der Textunterlage auch auf die Neumen in den übrigen Gesängen, dem Kyrie, Ite missa est u. s. w. an. Diese Texteinschaltungen nannte man

Tropen oder Interpolationes und bald wurden sie auf alle andern Gesänge des christlichen Cultus angewendet. Zwei dieser Interpolationen von Tuotilo theilt SCHUBIGER in dem angegebenen Werke mit; die eine auf das Weihnachtsfest: »Hodie cantandus est« auch im Facsimile und die andere zum Kyrie, das Tuotilo für Karl den Dicken schrieb, nur in der Uebertragung. Tuotilo starb 915 am 27. April; die Catharinencapelle, in der er bestattet wurde, erhielt nach ihm den Namen Tutiloscapelle. Unter den Mönchen St. Gallens ragen ferner hervor: WALTRAM, der unter dem Abtbischof Salomon in St. Gallen lebte und als Verfasser des Liedes zur Bewillkommnung Kaiser Conrads I. und zweier Sequenzen bekannt ist. Ferner der gleichfalls durch hohe wissenschaftliche Bildung ausgezeichnete HARTMANN, welcher nach Salomons Tode Abt des Klosters wurde. Auch er hat sich um die Pflege des Kirchengesanges hoch verdient gemacht; mehrere seiner Gesänge gewannen weite Verbreitung und eine seiner Litaneien wurde noch bis ins siebenzehnte Jahrhundert gesungen. Diesen schliessen sich dann, durch gleichen regen Eifer ausgezeichnet an, der namentlich als Dichter von Sequenzen berühmte Ekkehard I. (starb 973 oder 978) und seines Bruders Sohn, Ekkehard II., der Höfling genannt, ebenfalls Meister in den Künsten; er verewigte seinen Namen gleichfalls durch mehrere berühmt gewordene Sequenzen. Sein Vetter NOTKER physicus nicht minder als Musiker wie als Lehrer, Maler, Arzt und Dichter berühmt, hat auch mehrere Sequenzen verfasst; der strenge Ernst, mit welchem er die klösterliche Zucht ausübte, brachte ihm den Beinamen piperis granum = Pfefferkorn. Im elften Jahrhundert ist es dann NOTKER LABEO, der Grosslefzige, auch teutonicus genannt, welcher dem Kloster St. Gallen neuen Glanz verlieh. Er soll auch der Verfasser der wol ältesten Abhandlung über Musik in deutscher Sprache sein[1]). Notker starb 1022 in hohem Alter an der Pest. Sein Schüler EKKEHARD IV. (starb 1036), der die, von Ratpert begonnene Geschichte seines Klosters fortsetzte, war gleichfalls als Gesanglehrer wie auch als Sänger ruhmvoll thätig. Wie ISO früher als Lehrer nach Granvall im Jura berufen worden war, so berief der Erzbischof Aribo Ekkehard IV. nach Mainz zur Uebernahme der dortigen Sängerschule. Auch zwei der bedeutendsten Theoretiker dieser Periode haben ihre früheste Bildung in St. Gallen erhalten: BERNO VOM REICHENAU und HERRMANNUS CONTRACTUS. Jener im Kloster Prüm in der Eifel und

1) Mitgetheilt bei Gerber, Scriptores Bd. I, p. 96—102. — v. d. Hagen, Denkmale des Mittelalters nach der St. Gallener Handschrift. Nach einer Wolfenbüttler Handschrift bei Schönemann, Bibliotheca Augusta p. 22 ff.

in St. Gallen für den geistlichen Stand erzogen, wurde 1008 Abt des Klosters Reichenau und starb daselbst 1048. Er ist der Verfasser mehrerer theoretischer Schriften[1]) und von Hymnen, Tropen und Sequenzen.

HERRMANNUS CONTRACTUS — der Lahme — auch H. von Reichenau oder von Vehringen genannt, war in Sulgan in Schwaben im Jahre 1013 als der Sohn des Grafen Wolferats II. von Vehringen geboren und kam bereits als siebenjähriger Knabe nach St. Gallen. Für den geistlichen Stand erzogen, gewann er eine umfassende Bildung auch in der Musik, die ihn befähigte, mehrere theoretische Abhandlungen von Bedeutung zu schreiben und zahlreiche weit verbreitete Kirchengesänge zu verfassen, die gleichfalls sich lange in den Kirchen erhielten. — So wurde St. Gallen die bedeutendste Pflanzstätte des gregorianischen Gesanges und es gab zugleich in den Sequenzen, die von hier aus ihren Weg nach dem übrigen Deutschland fanden, den Anstoss zur volksmässigen Umgestaltung desselben, wie wir bereits andeuteten und wie später noch eingehender nachgewiesen werden soll.

---

1) Veröffentlicht in Gerbert's: Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum. Tom. II, p. 62 ff. Tritenheim erwähnt auch eines »Liber de instrumentis musicis et de mensura monochordi.«



ZWEITES KAPITEL.

DIE VERSCHIEDENEN NOTIRUNGSWEISEN DIESER GESÄNGE

WÄHREND DIESES ZEITRAUMS.

Entsprechend der veränderten Anschauungsweise, unter welcher im Christenthum der Gesang erscheint, entwickeln sich auch die verschiedenen Weisen, diesen zu notiren. Die Völker, denen nur die Naturgewalt des Klanges bekannt geworden war, die sich nur an seinem sinnlichen Reiz erfreuen und ergötzen, unterliessen es, ihn in besondern Zeichen auch dem Auge zu fixiren. Bei denjenigen, welche bis zur Bildung von einzelnen melodischen Phrasen gelangten, begegnen wir auch bereits gewissen Figuren, durch welche sie jene darzustellen suchten. Wahrscheinlich sind hierauf auch die Accente der Hebräer zurückzuführen, die meist ganze melismatische Tonfiguren bezeichnen, und dies Verfahren wiederholt sich dann zum Theil auch in den Neumen, von denen wir noch Näheres berichten. Dieser Anschauung getreu fixirten die Griechen, welche das ganze Tonsystem entwickelten, jeden einzelnen Ton auch dem Auge, aber nicht in besonderen Notenzeichen, sondern mit ihren Buchstaben. Selbstverständlich gab diese Weise der Notation noch kein Bild von dem Gange der Melodie, und ebenso wenig konnte damit der Zeitwerth der Noten bestimmt werden. Die Griechen operirten fast ausschliesslich mit dem einzelnen Ton und dem Intervall; es genügte ihnen daher auch, diese einfach zu fixiren und dazu reichte die Buchstabenbezeichnung aus.

Mit der allmälig immer mehr gesteigerten Verwendung der Töne zu in sich geschlossenen Melodien wurde das Bedürfniss rege, die Töne nicht blos in bestimmten Zeichen zu fixiren, sondern durch diese zugleich ein Bild von dem Gange der Melodie zu geben. Auch in der

Praxis der christlichen Musikübung behielt man Anfangs noch die Buchstabennotirung bei, und beim Gesangunterricht und zu den theoretischen Auseinandersetzungen wandte man sie vorwiegend auch dann noch an, als bereits in der sogenannten Mensuralnote ein dem oben angegebenen Zweck vollständig entsprechendes selbständiges Notensystem gewonnen worden ist; ja bis auf den heutigen Tag hat sich in der Theorie die Buchstabenbezeichnung erhalten.

Daneben aber werden früh schon auch Versuche gemacht, eine Tonschrift zu erfinden, welche ein Bild von dem Gange der Melodie giebt. So entstanden die Neumen, welche von weittragendster Bedeutung nicht nur für die Entwickelung der Notenschrift, sondern der Musik überhaupt wurden. Ihre ganze Entwickelung erfolgte im directen Anschluss an die Gesangspraxis, deshalb ist auch nicht möglich, etwas Näheres über die Zeit ihrer Entstehung anzugeben. Jede neu gefundene Gesangsfigur erzeugte auch das dafür entsprechende Zeichen in der Neumenschrift, diese wuchs so allmälig zu einer verwirrenden Menge von verschiedenen Zeichen an. Bereits zur Zeit Gregors d. Gr. war sie in der abendländischen Kirche verbreitet und das erwähnte Antiphonar desselben ist in ihr abgefasst. Zahlreiche Abschriften desselben wurden dann seit dem achten Jahrhundert in Deutschland verbreitet und mit ihnen selbstverständlich die Neumen.

Die Art ihrer Entstehung macht es erklärlich, dass nur im Allgemeinen eine gewisse Uebereinstimmung in der Bedeutung derselben herbeigeführt wurde. Die Tonlehrer und Sänger verfuhren bei Aufzeichnung der erfundenen Tonphrasen gewiss Jahrhunderte hindurch mit grosser Freiheit, da wol kaum einer unter ihnen von der Idee, eine allgemeine Notenschrift auch nur anbahnen zu helfen, geleitet wurde. Jeder Sänger und Lehrer war zunächst nur darauf bedacht, die betreffenden Melodien für sich und seine Schüler oder für das Kloster und die Kirche, der er diente, zu notiren, unbekümmert um das Bedürfniss anderer. Dennoch wurden eine Reihe dieser Tonzeichen allmälig von der Gesammtheit angenommen, welche allgemein Giltigkeit gewannen, wenn auch selbst einzelne unter diesen noch verschiedene Deutungen zulassen.

Früh gewannen die Zeichen für Länge und Kürze, in welcher die musikalische Rhythmik sich zuerst darstellte, feststehende Gestalt (simplex neuma). Das Zeichen für die Kürze wurde der

Punctus oder Punctum • ◆ • = ♩

Das Zeichen für die Länge war der Strich als

Virga / / / / / oder — — —



Wie vorstehend angegeben, wurde diese sowol stehend wie liegend angewendet, zumeist durch den Gang der Melodie bedingt: die stehende Virga bezeichnete das Aufsteigen zu einem höhern Ton, die liegende das Absteigen. Meist wurde aber auch wol damit ein veränderter Zeitwerth angedeutet, so dass die liegende als kurze Virga den doppelten Zeitwerth des Punctus = 𝅗𝅥 und die lange den doppelten der kurzen erhielt = 𝅝. Die gekürzte Virga wurde auch dadurch angezeigt, dass der stehenden noch ein wagerechter Strich zugefügt wurde: ⟙.

Mit diesen Grundformen waren schon verschiedene Gesangsfiguren darzustellen. Die Wiederholung eines dieser Zeichen auf gleicher Höhe bedeutete die Wiederholung desselben Tons, es entstehen die

Bivirga // = 𝅗𝅥𝅗𝅥 Trivirga /// = 𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥

Ebenso bezeichneten zwei Punkte in gleicher Höhe die Wiederholung desselben Tons ◆◆ = ♩♩

Stand der zweite Punkt tiefer als der erste, so war dem entsprechend auch der zweite Ton tiefer als der erste:

Bipunctum = ♩♩ mit Repurcussion = ♩♩♩

Die Darstellung von drei kurzen Noten erfolgte durch den

Tripunctum = oder =

die von vier durch den

Subpunctum =

Vermöge dieser Zeichen vermochte man demnach zugleich die einfachsten Versmaasse darzustellen, den Jambus, Trochäus, Dactylus. Die Darstellung des Anapäst ergab den

Scandicus = oder =

Dass in dieser Weise noch eine Reihe anderer Gesangsfiguren bezeichnet werden konnten, ist klar, und wenn diese neugewonnenen wieder besondere Namen erhielten, wie: Virga praebipunctum — subbipunctum — conbipunctum u. s. w., so ist damit bewiesen, dass man sich lange Zeit mit den vorhandenen Gesangsfiguren begnügte und nur sehr langsam neue erfand, die dann wieder als feststehend aufgenommen wurden, ihre besondere Neumenfigur und darnach den Namen erhielten.

Treu der ganzen Anschauung, aus welcher die Notation hervorging, wurden dann auch die, auf einer Silbe — oder besser einem

Vocal — gesungenen Töne (Melismen) in eine Figur zusammen gezogen, wie später bei der Mensuralnotenschrift in den sogenannten Ligaturen. Es entstanden die Figuren, die in einem Zeichen mehrere Töne darstellen. Der

Podatus , , Zeichen für zwei lange Noten =

derselbe verkürzt =

die gewöhnliche

Clivis, auch Flexa genannt =

die Clivis von zwei langen Noten =

Clivis mit Verstärkung =

Drei Noten bezeichnen die

Flexa strophica =

Flexa resupina =

Torculus mit drei langen Noten =

Torculus in gewöhnlicher Form, auch Pes flexus genannt:

=

Porrectus =

Vier Noten bezeichnen der

Podatus mit kurzem Porrectus =

Pes flexus resupinus =

ebenso der

Pes flexus strophicus =

Der Pes stratus hat nur drei Töne =

ebenso der Pes sinuosus =

Scandicus mit vier Noten =

Scandicus mit fünf Noten =

Ferner seien noch als häufiger vorkommend erwähnt der

Epiphonus [neume signs] = [notes]

der Climacus [neume signs] = [notes]

Beide gehören im Grunde schon in das Gebiet der Verzierungen — die sogenannten Singmannieren — ebenso wie der

Ancus [neume signs] = [notes]

bei dem die Schlusstöne nur ganz leicht an die Haupttöne angehängt wurden, wie bei der

Tramea oder Plica [neume signs] = [notes]

der eine Schlusston. Der Gutturalis [neume signs] bezeichnete Vorschlagsnoten = [notes]

Das Quilisma [neume signs] = ein Tremolo u. s. w.

Wir geben umstehend (Seite 40) das wol gegenwärtig älteste Denkmal eines neumirten deutschen Liedes, das sogenannte Petruslied, aus dem 9. Jahrhundert (Münchener Bibl. Cod. lat. 6260, Frising 60, Bl. 158b).

Es bedarf keines nähern Beweises, dass die Neumen sehr unzuverlässig waren, da sie weder den Grundton, noch die Intervalle fest bestimmten, und den Gang der Melodie, wie die einzelnen Gesangsfiguren nur ganz allgemein bezeichneten. So lange diese noch auf eine geringere Zahl beschränkt waren, konnte diese Notirung immerhin genügen; mit der wachsenden Zahl der zu fixirenden Phrasen und der Erweiterung der Melodien, stellte sich natürlich die Unzulänglichkeit einer solchen Notirung immer mehr heraus, und so wurde man auf Versuche geführt, nicht nur neue Notationen zu erfinden, sondern auch die mit Neumen zu verbessern.

Als ein solcher Versuch ist schon die nähere Bezeichnung durch Buchstaben zu nennen, welche der bereits erwähnte ROMANUS anwandte, um die Neumen näher zu bezeichnen. Sie finden sich in dem Antiphonar, das er nach St. Gallen mitbrachte und durch die Epistel Notker's (Balbulus) an seinen Freund Lantpert erhalten wir noch Kunde von ihrer Bedeutung; diese ist eine dreifache. Sie beziehen sich sowol auf die Tonhöhe, wie auf das Zeitmaass und den Vortrag. Mit dem Buchstaben a (altius) zeigte er an, dass das Tonzeichen, bei dem er steht, einen höhern Ton bedeutet, als das vorhergehende; um den Ton zu bezeichnen, mit dem der Sänger anfangen sollte, bediente man sich früher der Ton-

Unsar trohtin hat farsalt sc̄e petre giuualt daz er mac ginerian
ze imo dingenten man. kyrie eleyson xpē eleyson.
Er hapet ouh mit uuortun. himilriches portun. dar in mach er skerian
den er uuili nerian. kirie eleison xpē
Pittemes den gotes trut alla samant upar lut. daz er uns firtanen giuuer
do gina den. kirie eleyson xpē eleison.

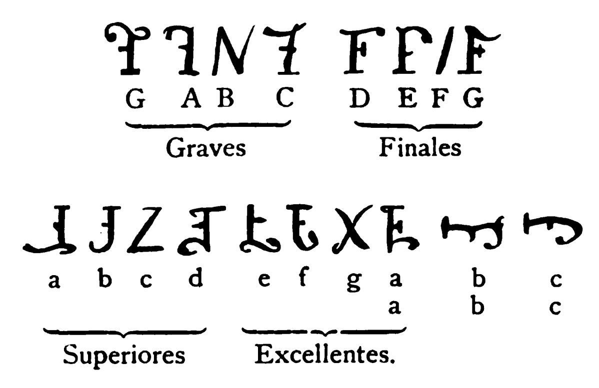
arien, d. i. Verzeichniss der Kirchentonart, in der die betreffende Antiphonie gesungen werden sollte. Romanus bezeichnet die Kirchentonart durch die an den Rand gesetzten Buchstaben a — e — i — v — H — g — w —, so dass der Sänger sich leichter orientiren konnte. Andere Buchstaben wie l. b. (levetur bene) bezogen sich auf die Art des Vortrags. Tempobezeichnungen waren »c« (ut cito vel celeriter dicatur) und »t« (trahere vel teneri debere testatur). Ein Kreuzchen × deutet eine Pause oder einen Absatz an.

Wenn in neuerer Zeit die Behauptung aufgestellt wurde, die Neumen hätten weder eine bestimmte rhythmische, noch feststehende tonale Bedeutung, so darf das wol als ein Irrthum bezeichnet werden. Daran namentlich erweist sich der Einfluss des Christenthums, dass jetzt der Gesangton nicht, wie bei den vorchristlichen Völkern, nur als Accent der Sprache erhöhte Wirkung und Eindringlichkeit verleiht, sondern in wolgebildeten Melodien dem neuen Gemüthsinhalt selbständigen Ausdruck giebt. Dazu aber ist die ganz bestimmte Abgrenzung sowol in Bezug auf die Zeitdauer, wie auf Höhe und Tiefe der Töne absolut nothwendig. Die Neumen gingen aus dem Bestreben hervor, beides für das Auge zu fixiren. Ein feststehendes Zeitmaass und bestimmte Intervallenfolge aber sind zugleich auch Hauptbedingungen für die gemeinsame Ausführung des Gesanges durch mehrere Sänger.

Die ersten bedeutungsvolleren Versuche, zu einer bestimmten, weniger zweifelhaften Notenschrift zu gelangen, finden wir bei dem flandrischen Mönch HUCBALD, der in dem Kloster St. Amand sur l'Elnon in Flandern lebte und wirkte (daher auch der Mönch von Elnon — monachus Elnonensis — genannt), wo er auch, berühmt als Gelehrter und vortrefflicher Musiker, 930 in hohem Alter starb. Bei seinen gründlichen Untersuchungen auf dem Gebiet der Musikwissenschaft, stützte er sich namentlich auf das griechische System, wie es durch Boethius überliefert worden war, und deshalb bediente er sich zunächst auch der griechischen Buchstaben zur Notirung, wenn auch in eigenthümlicher Weise. Allein diese konnten ihm sehr bald nicht mehr genügen, und so ersann er eine neue, die er in seiner »Musica Enchiriades«[1]) beschreibt. Er legte ihr den Buchstaben *F* zu Grunde, den er in vierfach veränderter Weise einführt, um die Schlusstöne der vier Kirchentöne zu bezeichnen: an Stelle des oberen Querstrichs setzte er ein liegendes *S* = F und bezeichnete damit den Ton *D* als protos archoos; an Stelle des *S* ein *G* nach unten gewendet F

[1]) Gerbert, Script. II, p. 152.

setzte er für den Ton *E* (deuterus); der einfache Hauptstrich des *F*, einem *I* gleich, gilt ihm für *F* (tritus), diesem das nach oben gewandte *C* hinzugefügt, für *G* (tetrardus). Diese vier Töne nannte er Finales; die vier unter diesen liegenden Töne der Tonleiter, Graves genannt, bezeichnete er einfach dadurch, dass er die vier Zeichen für die Finales nach links wandte, und an Stelle des *I*, das nicht zu einem neuen Zeichen zu verwenden ist, setzt er ein *N*. Zur Bezeichnung der höhern vier Töne, die er Superiores nennt, bediente er sich der umgestürzten Graves; und die höchsten vier, die er Excellentes nannte, wurden durch die nach rechts gewendeten Zeichen für die superiores notirt; das dritte Zeichen erhält dabei die Figur *X*; so stellte sich die Bezeichnung der, seiner Zeit gebräuchlichsten Töne in folgender Weise dar:



Diese Zeichen setzte er über die Textsilben oder auch zwischen sie, und so, dass zugleich das Steigen oder Fallen der Melodie angedeutet wurde:

Glo ri a ſe cu lo rum a men

Doch konnte ihm auch diese Weise der Notirung nicht genügen, und so kam er auf den Gedanken, um die Anschaulichkeit des Steigens und Fallens der Melodien zu erhöhen, sich der Linien zu bedienen. Die Zwischenräume bestimmte er durch seine Tonzeichen und zugleich durch T = Tonus und S = Semitonus als Sitz der Ganz- oder Halbstufe, setzte die Textsilben an die betreffende Stelle und zeigte zugleich durch dazwischen gestellte Striche die Richtung der Melodie an:

T							es						
S					tris sempiternus	/		\					
T			pa						fi	\			
T											li	\	
T		tu					es						us
S					tris sempiternus	/		\					
T			pa	/					fi				
T			/				es				li	\	
T		tu			tris sempiternus	/		\					us
S			pa	/					fi				
T			/								li	\	
T		tu					es						us
T					tris sempiternus	/		\					
S			pa	/					fi	\			
T			/								li	\	
T		tu											us.

Keine dieser Notationen erlangte Gemeingültigkeit, daneben wurden auch neue Versuche gemacht, die Neumen näher zu bestimmen. Einen solchen zeigt der Codex von Montpellier, bei welchem die Neumen noch mit Buchstaben versehen sind.

Erst GUIDO VON AREZZO (Guido Aretinus), der Anfang des 11. Jahrhunderts (gegen 1020) in dem Kloster zu Pomposa lebte und für die Entwickelung des Gregorianischen Gesanges so erfolgreich thätig war, dass eine spätere Zeit ihm ohne Weiteres die Erfindung der Notenschrift, des Monochords, des Claviers, der Solmisation des Contrapunkts und endlich selbst die der gesammten Musik zuschrieb, bezeichnet wieder einen Fortschritt. Erfunden hat GUIDO

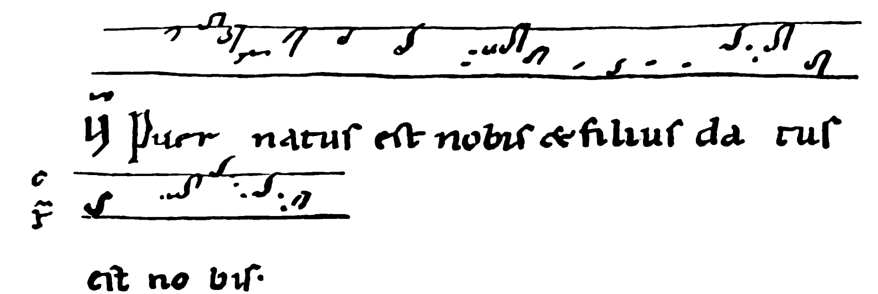
im Grunde nichts, aber dadurch, dass er in die gesammte Musikpraxis seiner Zeit ein bestimmtes System brachte, wurde er bahnbrechend für die ganze weitere Entwickelung. »Der Weg der Philosophie ist nicht der meine,« sagt er in der Widmung an den Bischof THEOBALD, »ich sorge allein um das, was der Kirche nützt und die Knaben vorwärts bringt.« Dies Ziel bestimmte hauptsächlich seine ganze Thätigkeit. In diesem Sinne war er auf einen gründlichen Gesangunterricht bedacht; er lehrte seine Schüler die Töne und Intervalle nach dem *Monochord* erkennen, um sie auch möglichst rein nachzusingen. Seine Scala umfasste die Töne

Γ A B C D E F G a b ♮ c d e f g $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{a}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{b}{b}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{♮}{♮}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{c}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{d}{d}$[1])

Die weitern Anweisungen, die Guido dann giebt, namentlich über den doppelten Gebrauch des B als b und ♮ (und) bezeugen, wie genau *er über die innern Beziehungen der Töne zu einander unterrichtet war*, und wenn auch sicher anzunehmen ist, dass er nicht der Erfinder der sogenannten Solmisation ist, über die wir später noch berichten, so ist doch eben so unzweifelhaft, dass diese durch seine ganze Anschauungsweise angeregt ist.

Die ersten Proben von *Mehrstimmigkeit*, die er mittheilt, ähnlich wie hundert Jahre früher schon HUCBALD, sollen uns erst später beschäftigen, wenn wir die Entwickelung der Mehrstimmigkeit mehr zusammenhängend betrachten.

Guido's Hauptverdienst besteht unzweifelhaft darin, dass er zu einer Notation gelangte, die jedem einzelnen Ton eine bestimmte Höhe anwies und damit die Intervallenverhältnisse genau feststellte, *indem er den Neumen durch die Linien ihre richtige Stellung gab.*

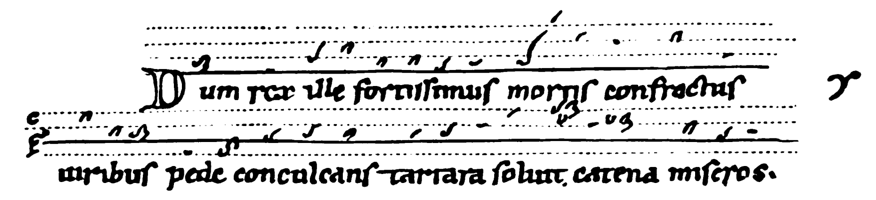


Schon die eine (rothe) Linie, welche die Tonhöhe von »F« andeutete — daher die Fa-Linie genannt — welche durch die Neumen ge-

1) Die Doppelbuchstaben bezeichnen die eingestrichene Octave, anstatt $\bar{a}$ $\bar{b}$ oder a^1 b^1, wie wir heut schreiben.

zogen wurde, um die Tonhöhe über oder unter «F» anzudeuten, war eine bedeutende Hülfe für den Sänger. Noch bestimmter geschah dies, als dieser ersten dann noch eine zweite Linie für C zugegeben wurde, von gelber Farbe[1]). (S. Facsimile Seite 44.)

Von hier aus lag es sehr nahe, auch die zwischen beiden Linien stehenden Neumen dadurch sicher zu bestimmen, dass noch zwei Linien gezogen werden, um dann jede derselben und die Zwischenräume zum Sitze eines bestimmten Tones — oder seines Zeichens zu machen.[2])



Wie hieraus zu ersehen ist, behielten die Neumen ihre ursprünglichen Formen bei. Durch die Verwendung der Zwischenräume wurde es auch möglich, die grosse Menge der Hucbald'schen Linien auf diese vier zu beschränken. Die Bezeichnung der beiden ursprünglichen Linien mit F und C wurde meistentheils beibehalten, und führte, wie wir später nachweisen, zur Einführung der sogenannten »Schlüssel«.

Daneben erhielt sich, wie erwähnt, auch die Buchstabennotation, namentlich in theoretischen Werken; in der praktischen Musik gewann diese Neumennotirung bald entschieden die Oberhand. Um den Sitz der einzelnen Zeichen noch entschiedener zu bezeichnen, wurden den Neumen Köpfe zugetheilt und so entwickelte sich der viereckige Notenkopf ▆ und ■ in ganz natürlicher Folge. Daneben kam auch jene sogenannte Chornote in Anwendung, deren wir noch später gedenken.

Weder für die Entwickelung der Mehrstimmigkeit, noch für die der mensurirten Musik war die Neumennotirung ausreichend, die folgenden Jahrhunderte, während welcher die Musikpraxis diese Richtung nahm, liessen denn auch allmälig die neue Notirungsweise aus der ältern hervortreiben.

---

[1]) Aus dem 11. Jahrhundert: Responsoriumvers zur Motette des hohen Weihnachtsfestes. Die obere Linie ist gelb, die untere roth.

[2]) Die schwarze Linie ist die gefärbte Fa-Linie, die punktirten sind ungefärbt. Aus dem Hymnencodex. Einsiedl., 11. und 12. Jahrhundert.



DRITTES KAPITEL.

DIE INSTRUMENTE DIESES ZEITRAUMS.

Wie wenig günstig auch das Christenthum sich der Pflege der Instrumentalmusik erwies, so wuchs doch auch die Zahl der eigenthümlich construirten Instrumente gegen die vorher betrachtete Periode bedeutsam an. Hauptsächlich sind es die, in dem 10. und 11. Jahrhundert geschriebenen und zusammengestellten Psalterien, Hymnarien u. dergl., welche uns Abbildungen von den in dieser Periode angewandten Instrumenten bringen. Die Titelblätter zeigen meist den Harfe spielenden König David, in der Regel umgeben von musicirenden Engeln oder Leviten und Tänzern, und die einzelnen Psalmenverse, welche von Instrumenten handeln, mit denen der Herr zu loben ist, werden meist mit Abbildungen derselben versehen.

In den Klöstern fand zunächst, wie bereits erwähnt, das Monochord beim Gesangunterricht Anwendung, um die Schüler anzuleiten, die Intervallenverhältnisse unterscheiden und rein singen zu lernen. Es bestand aus einem Resonanzkörper, über welchem eine Saite gespannt war, deren klingender Theil vermöge eines beweglichen Steges verkürzt werden konnte, je nach dem Verhältniss des zu erzeugenden Intervalls. Das Instrument hat in den Abbildungen dieses Zeitraums in der Regel diese Gestalt (Abbildung 9).

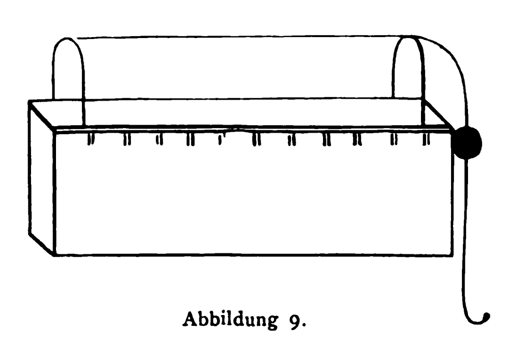


Abbildung 9.

Auf der Decke des Resonanzkastens waren die Stellen, nach denen der bewegliche Steg geschoben werden musste, um den betreffenden Ton zu erhalten, genau angegeben. »Wie der Lehrer«, heisst es im Dialog des Abtes Oddo, »dem Schüler die Buchstaben erst auf der Tafel weist, so bringt der Musiker ihm alle Töne der Cantilena mit Hülfe des Monochordes bei.« Da es sich dann nothwendig erwies, dem Schüler die acht Tonstufen jedes Kirchentons deutlicher zu machen und einzuprägen, kam kurz nach Guido von Arezzo die sogenannte viertheilige Figur des Monochords (quadripartita figura monochordi) in Gebrauch, bei dem auf dem obern Brett des Resonanzkastens eine vierfache Scala für die Bewegung des Steges angebracht war, so dass jede Saite die Verhältnisse des einen Kirchentons in authentischer und plagalischer Führung angab. Welche Veränderungen das Instrument später erfuhr und inwiefern es die Construction des Claviers mitbestimmen half, wird noch später nachgewiesen.

Neben den bereits erwähnten Saiteninstrumenten der früheren Jahrhunderte blieben auch die nur Schall und Klang verstärkenden, wie die Trommeln u. dergl. in Gebrauch. So zeigt ein Psalterium aus dem 9. oder 10. Jahrhundert, das sich auf der Königl. Bibliothek in Stuttgart befindet, als Illustration zu Psalm 71 neben dem Spieler des elfsaitigen Psalterion auch einen Cymbelspieler, der mit seinem Instrument nur Klänge zu erzeugen vermochte. (Abbildung 10.)

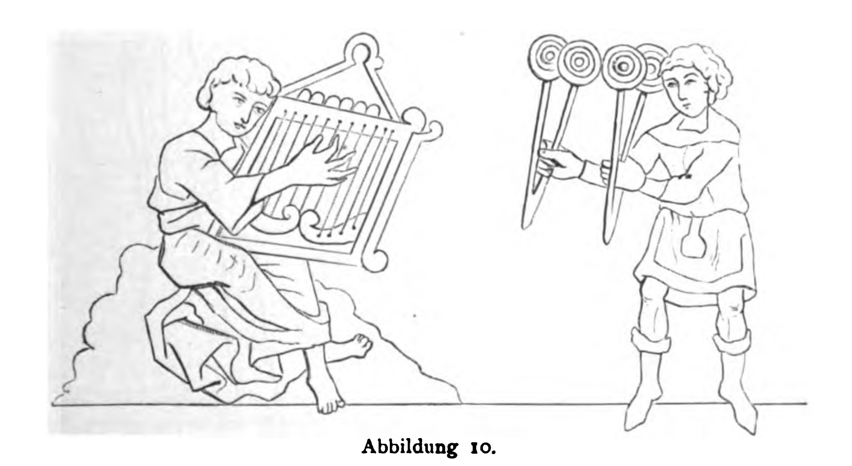


Abbildung 10.

Auch Glöckchen wurden häufig mit den Cymbeln zusammengestellt, und die Sorgfalt, mit welcher die Zeichner bemüht waren, den Gesichtern der Spieler den Ausdruck höchsten Entzückens zu geben,

bezeugt hinlänglich, dass namentlich diese Instrumente äusserst beliebt waren. Das Tintinnabulum auch Rota cymbalum genannt, war ein, aus radförmig zusammengestellten Glocken bestehendes Instrument, mit welchem fleissig auch in der Kirche während des Gottesdienstes geklingelt wurde. Dazu gehörte ferner noch das Tympanum, das, nach den Abbildungen des 9. und 10. Jahrhunderts zu schliessen, aus einer Metallplatte bestand, welche meist an einem Bande um den Hals getragen und mit einer Art Plectrum geschlagen wurde. (Abbildung 11.)



Abbildung 11.

Die Saiteninstrumente waren in den mannichfachsten Formen bereits vorhanden. Das sogenannte Psalterium aureum von St. Gallen zeigt unter anderen auf einem Blatte den König David auf hohem Polstersitze thronend; in der Rechten hält er eine dreisaitige Lyra dieser Form (Abbildung 12), in der Linken das Plectrum. Er hat sein Spiel unterbrochen und scheint der göttlichen Inspiration zu lauschen. Auf diese deuten der schwebende Engel, welcher links und die Hand Gottes, welche rechts oben angebracht sind. Dem König zu beiden Seiten stehen die Cymbeln schlagenden Obersten der Sängermeister. Am Fusse des Bildes sind zwei Tänzer abgebildet.

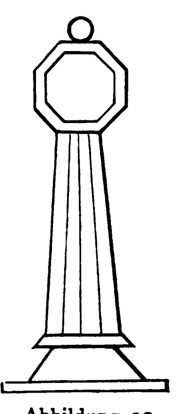


Abbildung 12.

Der bereits erwähnte Stuttgarter Psalter bringt auch Abbildungen mit ziemlich weit entwickelten lautenartigen Instrumenten (Abbildung 13 u. 14), die, wie hieraus zu ersehen, mit dem Plectrum geschlagen, und in zweierlei Weise, sowol aufrecht wie wagerecht gehalten, gespielt wurden.

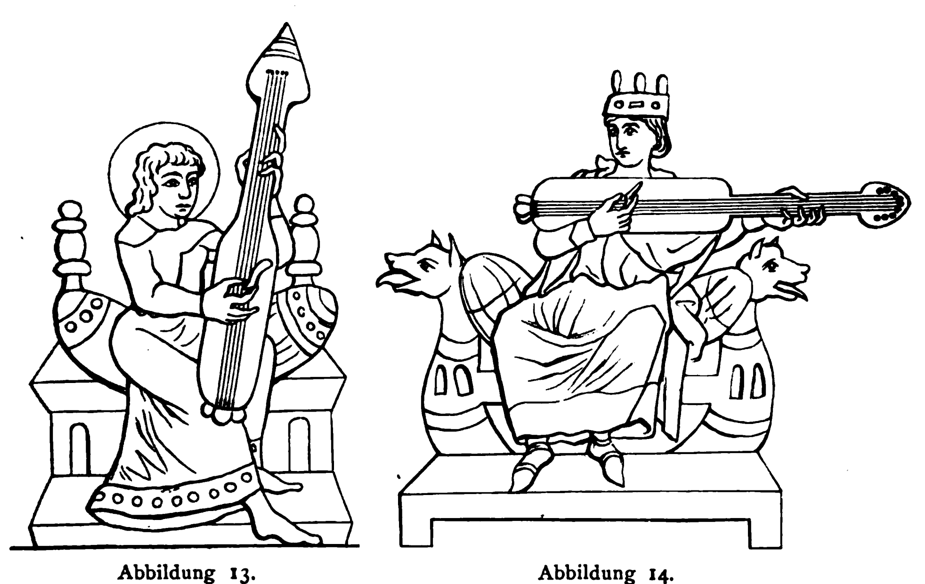


Abbildung 13. Abbildung 14.

NOTKER'S Psalmenbuch wird durch zwei Federzeichnungen eingeleitet, von denen die eine, die wir in einer verkleinerten, aber sonst durchaus treuen Nachbildung bringen (Abbildung 15), wol die,



Abbildung 15.

in St. Gallen jener Zeit üblichen Instrumente, in denen auch die Zöglinge unterrichtet wurden, giebt. Der König David sitzt in der Mitte auf seinem Throne, die bereits früher erwähnte siebensaitige Cythara teutonica spielend. Dasselbe Instrument wird auch von der Figur oben

rechts gespielt, während die links, die einsaitige »Videl« mit dem Bogen streicht. Das Instrument, mit dem sich der Spieler unten links beschäftigt, ist nicht leicht erkennbar, augenscheinlich ist es ein Hackbrett; rechts unten sitzt ein Harfenspieler.

Dass übrigens das Streichinstrument auch in anderer Form und mit drei Saiten bespannt bereits in diesem Zeitraum üblich ist, ersehen wir aus einer Pergamentmalerei des 11. Jahrhunderts (Manuscript der Leipziger Stadtbibliothek), die unter andern nebenstehende Abbildung davon bringt. (Abbildung 16.)

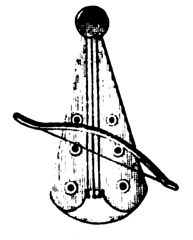


Abbildung 16.

Der Name Fiedel — Viddel — ist unzweifelhaft dem römischen Saiteninstrument = Fidicula — entlehnt, das aber mit dem Plectrum geschlagen wurde. Die Zeichnung des Notker'schen Psalmenbuchs beweist uns, dass es zu seiner Zeit bereits mit dem Bogen gestrichen wurde. Erwähnung findet es schon in Otfried's Evangelienharmonie (860):

sih thas ouh al ruarit, thas organa fuarit
lira, ioh fidula, ioh managfaltu suegala[1]).

Dem Instrument fehlt der Steg, der die Saiten erst in eine solche Lage bringt, dass jede einzelne vom Bogen angestrichen werden kann, ohne auch die andern zu berühren. Diese steglosen Streichinstrumente machen eine solche Behandlung unmöglich; die in derselben Fläche liegenden Saiten können nur gleichzeitig angestrichen werden. Das lässt darauf schliessen, dass die technische Behandlung des Instruments noch nicht viel weiter gegen die frühere vorgeschritten war; dass die »Fideler« sich immer noch auf die Töne einer Saite beschränkten und die übrigen nur aufzogen, um die Resonanz des Instruments zu erhöhen, die, weil Steg und Stimmstock mangelten, nur gering sein konnte. Möglicher Weise waren die andern Saiten auch so gestimmt, dass sie eine Art von einförmiger Begleitung geben konnten, wie beim Dudelsack oder vielleicht auch eine mehr harmonische, wie bei dem sogenannten Organistrum, von dem uns der Abt Gerbert (de Cantu II, Tab. 32, Fig. 16) nach einer Handschrift des 8. Jahrhunderts aus St. Blasien umstehende Abbildung giebt. (Abbild. 17.)

Diese entspricht genau der Beschreibung, welche Abt Oddo aus dem 10. Jahrhundert von dem Instrument giebt[2]), ebenso

---

1) Da rührt sich auch Alles, was Instrumente führt,
Leier und Fidel und mancherlei Pfeifen.

2) Gerbert, Script. I, 203: »Quo modo organistrum construatur«.

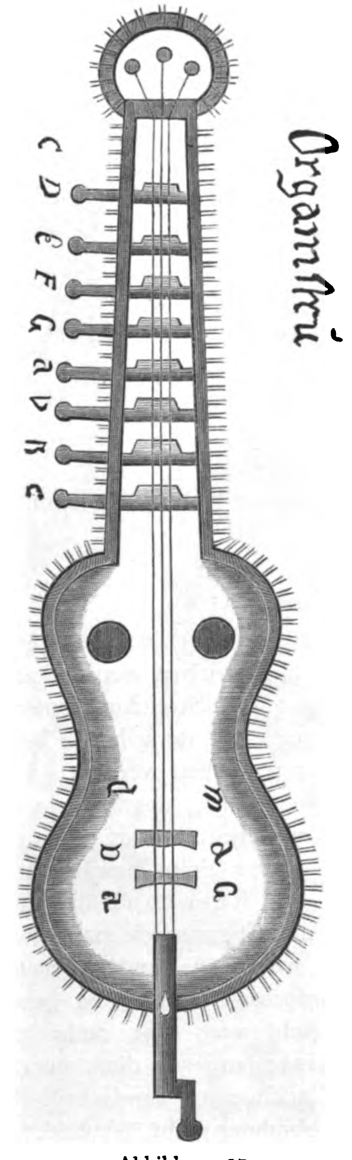


Abbildung 17.

wie der eines andern, nur wenig spätern Verfassers[1]). Die drei, oben in einem Wirbelkasten, unten an einem Saitenhalter befestigten Saiten wurden durch ein Rad, das durch die unten angebrachte Kurbel in Bewegung gesetzt wurde, zum Erklingen gebracht. Die acht oben (am Halse) befindlichen beweglichen Stege wurden durch die überstehenden Handhaben — nach Art der Tasten — gehoben oder niedergelegt, so dass sie den klingenden Theil der Saiten nach Verhältniss des zu erzeugenden Tones verkürzten oder verlängerten. Die beigegebenen Buchstaben bezeichnen selbstverständlich die einzelnen Töne. Dieser Construction entsprechend wurde wiederum nicht die einzelne Saite, sondern es wurden alle drei gleichzeitig von dem in Bewegung gesetzten Rade zum Erklingen gebracht, und auch die Umstimmung derselben durch die Stege erstreckte sich immer auf alle drei Saiten. Es muss unentschieden bleiben, ob die drei Saiten in einem Ton gestimmt waren, oder ob sie etwa zur Erzeugung jener Mehrstimmigkeit dienten, von der HUCBALD als »Organum« berichtet und die darin bestand, dass die eine, die Melodie vortragende Stimme, eine andere, in Quinten oder Quarten, geführte als Begleitung erhielt, der sich auch wol noch eine dritte in Octaven zugesellte. Der Name des Instruments lässt darauf schliessen, dass es ähnlichen Zwecken diente; es ist unzweifelhaft aus Organum und Instrumentum entstanden; auch dass es seit dem Ausgange des 12. Jahrhunderts den Namen: Symphonie oder Chifonie

1) Gerbert, Script. II, 286: »Mensura organistri«.

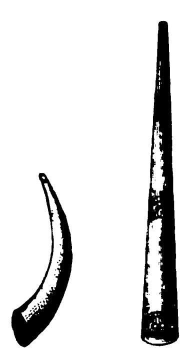
erhielt, deutet auf eine Art von Mehrstimmigkeit, zu der es verwendet wurde. Bestätigt wird diese Anschauung durch SETH CALVISIUS, der in einem Schreiben an Prätorius ausdrücklich erklärt: »Nun ist die Frage, ob man nicht noch vestigia der alten Harmonie finden könne? Dieselbe ist ohne Zweifel erhalten worden in den Kirchen. Wir haben noch zu unserer Zeit zwei Instrumente von der alten Musica, welche in stetem Gebrauch sind, nämlich die Sackpfeife und die Leyer[1]). In denselben klingen besonders für und für eine Consonantia; auf der Sackpfeife nur eine Quinte, auf der Leyer aber wol drei oder vier Saiten, nämlich eine Quinte und Octave zugleich durch drei Saiten.« Das Instrument scheint anfangs von grösserm Umfange gewesen zu sein, so dass zu seiner Verwendung zwei Personen, die es auf dem Schoosse liegen haben, gehörten; die eine drehte das Rad, während die andere die Stege aufhob oder niederlegte. Später wurde es um so viel kleiner gebaut, dass nur eine Person dazu gehörte, es zu spielen, und es erlangte ausserordentliche Beliebtheit namentlich in den höhern Kreisen, worauf schon die äusserst elegante, reich verzierte Form hinweist, in der es im 16. Jahrhundert häufig erscheint. Ein Teppich nach A. Dürer's Zeichnung stellt die verschiedenen Künste dar; die Musik wird durch ein, dies Organistrum in modernster Form spielendes Mädchen vertreten[2]). An der mehr künstlerischen Ausbildung des Instrumentalstils vermochte das Instrument nicht Theil zu nehmen, und so sank es bei dem Beginn derselben allmälig als »Bettlerleyer« zum verachteten Instrument herab.

Weniger noch entwickelt als diese Saiteninstrumente waren wol unstreitig die Blasinstrumente. Eine Art derselben nennt, wie wir bereits anführten, Otfried in seiner Evangelienharmonie »Swegula«. In alten Glossarien wird der Name mit fistula — tibia und Sambucca übersetzt, er gilt für Pfeife schon in der Bibelübersetzung des Ulphilas: ›Swigalodedum iz wis, jah ni plinsidedud' = Wir pfiffen euch und ihr tanztet nicht. Nach einem alten Glossar (vor dem 10. Jahrhundert) in einer Strassburger Handschrift bezeichnete Schwegel den Theil des Beins eines Thieres vom Knie bis zum Fuss und zugleich die daraus bereitete Pfeife. Hiermit erhalten wir genügenden Aufschluss über Form und Material altdeutscher und gothischer Flöten. Sie wurden aus dem Schienbeinknochen gewisser Thiere gefertigt. Andere Glossarien übersetzen Swegula auch mit Sambucca (Hollunder), oder mit calmus — so dass man annehmen muss, diese Pfeifen oder Flöten —

1) Das Organistrum.
2) Hefner, Trachten des Mittelalters III, 88.

wurden auch aus dem Rohr verschiedener Pflanzen gefertigt. Da Otfried ausdrücklich mannichfaltige Swegula nennt, so darf man annehmen, dass er nicht nur die Flöten verschiedener Länge, sondern auch Lang- und Querflöten darunter verstand. Ursprünglich waren die aus Rohr oder Knochen gefertigten Flöten wol nur Langflöten, die natürlichste Verwendung dieses Materials führt zunächst zur Langflöte, dass man aber auch die Querflöte unter Schwegel verstand, bezeugt Virdung (1511), der die Querpfeife ausdrücklich mit Schwegel bezeichnet, während er im Uebrigen bereits den Namen: »Flötlein« adoptirt hat. Die Technik des Instruments war augenscheinlich in diesem Zeitraum noch viel weniger entwickelt, als die der genannten Saiteninstrumente. Nach den Abbildungen zu schliessen, auf denen sie erscheint, wurde sie meist zum Tanz und zwar immer in Verbindung mit der: Sumber, einer kleinen Trommel — (auch Tamberlin genannt) angewandt, so dass der Spieler mit der rechten Hand die Trommel schlug, während er mit der linken die zwei, oder drei und vier Löcher seiner Langflöte dirigirte. Wie aus einem später eingerückten Bilde zu ersehen ist, war diese Weise der Behandlung der Flöte selbst noch im 14. Jahrhundert üblich und auch in der sogenannten: »Süss Melodei« Kaiser Maximilians I. hatte die Flöte noch keine andere Verwendung gefunden, wie das betreffende Bild aus dem »Triumphzuge« zeigt, das wir später gleichfalls einrücken.

Die sogenannte »Sackpfeife« war in diesem Zeitraume wol schon bekannt, aber sie gelangte erst in den nächsten Jahrhunderten zu grösserer Bedeutung, weshalb wir sie erst später näher betrachten. Ferner sind die einfachen Hörner zu nennen, zu welchen zunächst direct das Stierhorn benutzt wurde; und als man es dann aus Holz, Elfenbein und aus Metall fertigte, behielt es die ursprüngliche Form bei, in der es häufig in den Psalmenbüchern abgebildet ist (Abbildung 18). Im Süden waren namentlich die Alpenhörner (Cornua alpina) verbreitet und beliebt. Sie wurden schon früh dadurch gewonnen, dass man junge Tannenbäumchen ausbohrte und an der weiten Oeffnung mit einem Schallbecher versah. Das Instrument, das bei der gehörigen Länge (5—6 Fuss) einen starken Ton giebt, der $1^1/_2$ Stunden weit zu hören ist, wurde zugleich als Signalhorn verwendet, und auch aus anderen Stoffen gearbeitet. Es erzeugte so die lange Trompete in der Form wie sie in den Psalmenbüchern häufig als Gerichtsposaune abge-



Abbildungen 18 u. 19.

bildet ist (Abbildung 19). Das Instrument kommt auch in etwas gebogener Form vor, und wie es den sogenannten Zinken, und die Krummhörner, die Hauptblasinstrumente des 16. und 17. Jahrhunderts erzeugte, weisen wir noch später nach.

Dass alle diese Instrumente nur einen sehr beschränkten Gebrauch zuliessen, ist klar; ihre Mechanik war noch viel zu schwerfällig und unzweckmässig, um eine etwas erweiterte Technik zu erleichtern. Daher mag es auch gekommen sein, dass die Kirche sie wenig beanspruchte und ihre Ausbildung deshalb eher hemmte als förderte; in jener Zeit gedieh nur, was ihrer Gunst sich erfreute. Daher kam auch in diesem Zeitraum noch das Instrument zu hoher Bedeutung, das als das complicirteste zugleich auch so durchgreifend einflussreich auf die Entwickelung der gesammten Musik werden sollte: die Orgel.

In der einfachsten Construction war das Instrument leicht zu erfinden, so dass man nicht einmal fremde Einflüsse anzunehmen braucht. Es lag zu nahe, die Pfeifen verschiedener Grösse zur sogenannten Panspfeife zusammen zu stellen, und als man weiterhin gelernt hatte, die einzelne Pfeife mit einem besonderen Windbehälter zu versehen, in der Sackpfeife war es wiederum ganz natürlich, dies Verfahren auch auf die Panspfeife auszudehnen. Dabei aber wurde es nöthig, jede der 7 oder 8 verbundenen Pfeifen mit Schieber zu versehen, um sie damit, nach Bedürfniss dem Eindringen der Luft öffnen oder verschliessen zu können (Abbildung 20). In dieser einfachsten Form war die Orgel leicht zu construiren, und sie war gewiss auch in Deutschland früher noch bekannt als wir Kunde davon erhalten.

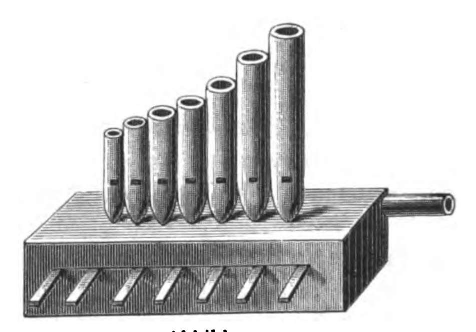


Abbildung 20.

Die Schwierigkeiten der Construction wuchsen erst ganz aussergewöhnlich, als es galt, sie für grössere Räume ausreichend zu bauen. Nach allgemeiner Annahme war das im Talmud unter dem Namen Magrepha erwähnte Instrument ein solch grösseres Orgelwerk. Nach dem Schilte Haggibborim war es ein Pfeifenwerk, das durch zwei Blasebälge mit Luft gefüllt wurde. Die Pfeifen wurden durch Ventile, die mit Tasten in Verbindung gebracht waren, geöffnet oder verschlossen. Nach einer andern Notiz hatte das Instrument 10 Pfeifen, von denen

jede 10 Töne hervorbrachte; diese letztere Angabe erscheint indess sehr zweifelhaft, lässt mindestens mehrfache Deutungen zu. Nach diesen Andeutungen hat Rabbi Hannasè eine Zeichnung jenes Orgelwerks gefertigt, die wir hier gleichfalls geben, wenn sie auch auf Authenticität keinen Anspruch machen kann (Abbildung 21).

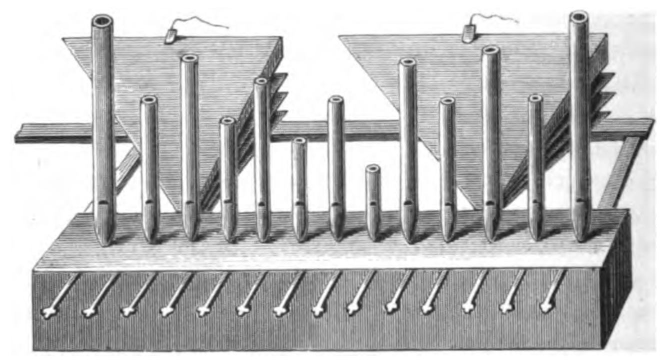


Abbildung 21.

Um bei diesen grössern Werken die Wirkung der, aus den Blasebälgen einströmenden Luft zu regeln und zu verhindern, dass das Einströmen derselben nicht stossweis erfolgt, nahmen die Griechen das Wasser zu Hülfe. Der griechische Architect Ktesibius wird als der Erfinder der sogenannten Wasserorgel (organum hydraulikum) genannt, die man auch nach seinem Schüler Hero — der uns eine Beschreibung derselben hinterlassen hat — als Heronische bezeichnet (Abbildung 22). Wie bei der sogenannten pneumatischen Orgel, ist auch bei der Wasserorgel die Luft das tonerzeugende Element. Weil aber der Blasebalg diese nicht gleichmässig in den Windbehälter einströmen liess, führte der alexandrinische Mechaniker sie erst in einen Wasserbehälter. Die Luftstösse trafen somit nur dies; die Luft sammelte sich hier und ging dann als ruhig und gleichmässig ausströmende Luftsäule in die Windlade und von dort in die Pfeifen, welche mit Hülfe einer Claviatur geöffnet und geschlossen werden konnten.

Bei den Römern war dieses Organum hydraulikum ein beliebtes Haus- und Zimmerinstrument geworden. In Deutschland scheinen diese Wasserorgeln keinen Eingang gefunden zu haben; hier wurden hauptsächlich die pneumatischen Orgeln, nach der Bauart, die sie namentlich unter den byzantinischen Kaisern gewonnen hatten, mit Trittbälgen allmälig verbreitet. An dem unter Kaiser Theodosius dem Grossen 379—385 zu Constantinopel errichteten Obelisken befanden sich in zwei

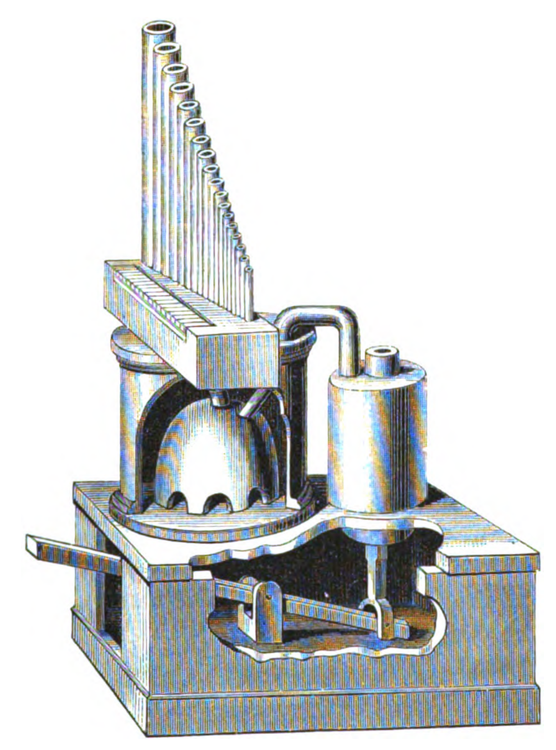


Abbildung 22.

Reliefs zwei pneumatische Orgeln, welche die Construction unserer modernen Orgeln in ihren Grundzügen zeigen. Die Blasebälge, ähnlich wie die unserer Schmiede, werden von zwei Männern in Bewegung gesetzt und zwar augenscheinlich durch das Gewicht des eigenen Körpers. Die Orgel rechts hat 8, die links nur 7 Pfeifen, welche auf der Windlade stehen, die durch die Blasebälge mit Wind versehen wird. Die Einrichtung dieser Orgeln entspricht auch der Beschreibung, welche Cassiodor in seinem Commentar zu Psalm 150 davon giebt.

Wiederholt wird erzählt, dass der byzantinische Kaiser nach Deutschland solche Orgelwerke verschickte. So soll bereits Kaiser Constantinus Copronimus dem Frankenkönige Pipin dem Kleinen eine Orgel zum Geschenk gemacht haben, wie Eginhard berichtet; doch ist dieser Bericht nicht ganz zweifellos, da er von »organa« spricht, was auch viele Instrumente bezeichnen kann. Glaubwürdiger ist schon der Nachweis des Monachus St. Gallensis (des S. Galler Mönchs), welcher erzählt, dass Carl der Gr. von dem griechischen Kaiser unter andern Instrumenten eine Orgel geschenkt erhielt, »welche dann von den Werkleuten nachgeahmt wurde«.

Im Laufe des zehnten und elften Jahrhunderts wurden die Orgeln dann immer allgemeiner in Deutschland. Sie fanden in den Kirchen beim Gottesdienst Eingang, wenn auch noch nicht als unentbehrliches Instrument für die Kirchenmusik. Ausdrücklich ist in den Concilienbeschlüssen bemerkt, dass die Orgeln in der Kirche angewendet werden dürfen, dass man ihrer aber auch ganz gut entbehren könne.

Wiederum waren es die Mönche, welche sich dem Orgelbau mit allem Eifer unterzogen. Mehrere uns erhaltene Tractate über die Mensur der Orgelpfeifen aus dem 10. Jahrhundert[1]) von Mönchen (wie Notker Balbulus) verfasst, zeigen, mit welchem Ernst und Eifer sie auch diese Thätigkeit auffassten. Noch LUDWIG DER FROMME musste einen Venetianer, den Priester Georg, mit dem Sacellan Thancolf nach Aachen senden, zum Bau einer Orgel; aber schon in demselben Jahrhundert erbat Papst Johann VIII. (872—880) vom Bischof Anno von Freising eine Orgel bester Art nebst dem Künstler, der sie nach allen Bedürfnissen des Spielens zu verfertigen und einzurichten im Stande wäre. Selbstverständlich waren die meisten dieser Orgeln klein, meist auf den Umfang der Octave — mit sieben oder acht Pfeifen — beschränkt. Auch als sie später erweitert wurden — nach Prätorius[2]) bis auf »zwanzig Claves allein im genere diatonico, darunter nur zween schwartze Claves, das b und ♮ gewesen, denn sie haben in einer Octav nicht mehr als dreierlei Semitonia gehabt ab, hc und ef, wie dasselbe in den noch gar alten Orgeln zu ersehen« — waren sie immer nach »solcher Invention und Erbauungen keine grosse sondern gar kleine Werke, so stracks an einen Pfeiler oder in die Höhe bei dem Chor als Schwalbennester gesetzt, und mit engen raum und umbfange gemacht worden, haben scharff und stark geklungen und geschrien«. Die letztern Worte dürften einen Beleg dafür geben, dass man in den Kirchenorgeln früh die sogenannten Mixturen einführte, die Einrichtung, nach welcher nicht nur der, durch die Taste angeschlagene Ton, son-

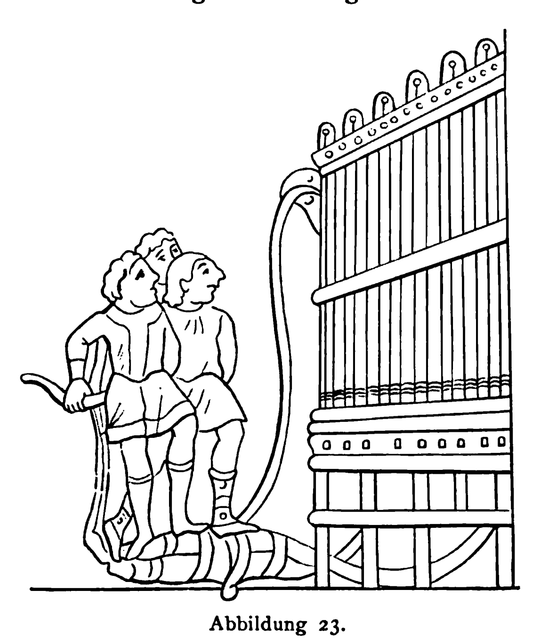


Abbildung 23.

1) Vergl. unter Andern P. A. Schubiger, Musikalische Specilegien. Berlin 1876. L. Liepmannssohn, Bd. V der Publication älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, pag. 82 ff.

2) Organographia, pag. 60.

dern auch dessen Oberquinte und höhere Octave zugleich mit erklingt. Es war dies eine ganz nothwendige Consequenz der bereits erwähnten mit Organum bezeichneten mehrstimmigen Ausführung des Gesangs, die hier ihre Nachahmung fand, ähnlich wie wahrscheinlich beim Dudelsack und vor allem beim Organistrum. Dass übrigens auch die Orgeln in Deutschland nicht durchweg so klein wie Schwalbennester gewesen sein mögen, wenn sie auch nicht die Grösse jener erreichten, welche Bischof Elfeg in der Kirche zu Winchester erbauen liess und die von dem Benedectiner und Sänger der Abtei Wolstan begeistert besungen wurde, bezeugen manche Abbildungen wie die vorstehende (Abbildung 23), dem mehrfach erwähnten Stuttgarter Psalmenbuch entlehnte. Sie gehört einem Bilde zum 150. Psalm an.

Auch dies Instrument liess, wie die vorher genannten, nur eine äusserst beschränkte Verwendung als Unterstützung zum Gesange zu. Schwerlich vermochte man auf den Streichinstrumenten und noch weniger auf den Blasinstrumenten, auch nur alles auszuführen, was der Menschenstimme bereits gelang; man kann als sicher annehmen, dass die Instrumente hauptsächlich dazu dienten, die Intonation beim Gesange zu unterstützen, den Rhythmus beim Tanze zu markiren und höchstens durch Entfaltung des Klangvermögens ab und zu »gebührlichen Effect« zu machen. Dies aber führte dann erst dazu, auch andere Instrumente, als Trommel und Flöte (Tamberlin) zu verbinden, was in den nächsten Jahrhunderten immer häufiger geschah.



DRITTE PERIODE.

DER GREGORIANISCHE GESANG

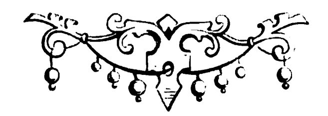
ERZEUGT NEUE WELTLICHE WEISEN.





on und Klang hatten im Christenthum eine ganz andere Bedeutung gewonnen als bei den übrigen Culturvölkern. Während diese nur die sinnlich reizvolle Wirkung beider sich dienstbar zu machen wussten, führte die christliche Anschauung dazu, den Ton zugleich als Material zu betrachten, aus dem künstliche, einen bestimmten Inhalt darstellende Formen zu bilden sind. Den vorchristlichen Culturvölkern war die sinnliche Gewalt, welche der Ton entwickelt, das wirksamste Mittel, der Sprache künstliche Form und erhöhten Reiz zu verleihen; in diesem Sinne namentlich verwendeten ihn die Hebräer für ihre poetische Ausdrucksweise, machten ihn die Griechen zum Gegenstande der sorgfältigsten Untersuchungen und fand er auch bei den deutschen Völkerschaften Anwendung. Jeder Ton erscheint hier immer nur im engsten Zusammenhange mit der Sprache und den künstlichen Ausdrucksweisen derselben. Erst das Christenthum machte ihn frei und selbständig; es erschloss jene Schätze, welche das bewegte und erregte Innere des Menschen birgt, die zunächst im gesungenen Ton das entsprechendste Offenbarungsmittel finden. Daher fixirte es diesen in bestimmterer Weise als es bisher geschehen war und machte ihn zum Glied eines neuen zweckmässigeren Systems, auf dessen Grunde sich

erst die selbständige gesungene Melodie erhob, die nicht nur Metrum und Strophenbau unterstützt, sondern zugleich auch der, beide erzeugenden Empfindung in selbständiger Darstellung Ausdruck giebt. Es lag im Wesen der ganzen Entwickelung, dass diese neue Richtung zunächst der religiösen Begeisterung diente, und so entstanden die Hymenmelodien als die tönende Darstellung des, durch die neue christliche Anschauung erregten Innern. In den Sequenzenmelodien gewinnt diese ganze Richtung bereits mehr volksthümliches Gepräge und durch sie namentlich wurde auch das Volk zum selbständigen Gesang erzogen. Es lernte an ihnen die sämmtlichen, für den Gesang brauchbaren Intervallenschritte kennen und nach rein musikalischen Gesetzen verwerthen. So wurde es in den Stand gesetzt, seine eigene Empfindung in derselben Weise in Tönen darzulegen; der Liebe Lust und Leid, die Freude in Wald und Feld finden bald ebenso beredten Ausdruck im Gesange, wie vorher die religiöse Begeisterung. Das weltliche Lied treibt bald zu mächtiger Blüte empor und diese stellt sich uns in drei Phasen dar: als Minnesang — als Meistergesang und als Volksgesang, die nicht nur nach- sondern auch neben einander sich entwickelten. Beim Minne- und Meistersange ist der Einfluss der kirchlichen Weise noch so bedeutend, dass die Melodien den kirchlichen Melodien nachgebildet erscheinen. Das Hauptaugenmerk der Minne- und Meistersänger ist vorwiegend auf die sprachliche Darstellung gerichtet; wol ist die Melodie bei ihnen selbständig nach Art des Hymnengesanges der Kirche, aber sie steht nur in losem Zusammenhange mit dem Text; sie ist nur ein reizvoller Schmuck des Vortrages und nicht die musikalische Um- und Nachbildung des Gedichts, als welcher sie im Volksliede erscheint. Dies lässt die Verskunst verwildern, es beschränkt sich auf die einfachsten Formen derselben, aber es bildet sie zugleich auch in der selbständigen Melodie nach, die somit der treueste Ausdruck der Stimmung wird, welche das Lied erstehen lässt. Die speciellere Betrachtung der einzelnen Phasen dieser Entwickelung des weltlichen Gesangs wird diesen Gestaltungsprozess klar darlegen.



ERSTES KAPITEL.

DER MINNESANG.

Aus den edelbürtigen und vollfreien Leuten der früheren Jahrhunderte hatte sich lange vor den Kreuzzügen der Stand der Ritter gebildet, der früh, begünstigt durch die kriegerische Zeit, ein bedeutendes Uebergewicht über die andern Stände erlangte. Das, bereits im elften Jahrhundert in Frankreich und den Niederlanden zu grosser Blüte gelangende Tournierwesen, vor allem aber die Kreuzzüge gaben dem Ritterthum den höchsten Glanz und dies übernahm zugleich in den einzelnen Ländern die Pflege der nationalen Poesie. Die Ritter der Provençe namentlich waren es, die früh zu grosser Selbständigkeit gelangten; sie wirkten auch bestimmend auf die französische Lyrik ein, und von hier aus gewann die deutsche ritterliche Dichtung Anregung und Nahrung.

Die älteste deutsche Liederdichtung dieser Periode, wie sie uns namentlich in Ober-Oesterreich begegnet, zeigt noch die einfachere epische Form, die einen Zusammenhang mit der alliterirenden Dichtung erkennen lässt. Noch tritt die persönliche Empfindung mehr zurück; auch das Lied ist mehr erzählend als Gefühle austönend gehalten; und dies episch-volksthümliche Gepräge erhält sich auch dann noch, als die Poesie weiter vordringend in Baiern emsige Pflege fand. Erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts ging vom Niederrhein, angeregt durch die französische Lyrik, eine neue Weise der deutschen Dichtung aus, deren Mittelpunkt das Verhältniss der Geschlechter bildet und die sich sehr bald über ganz Deutschland verbreitete. Die hauptsächlich gepflegte Form wird das Liebeslied, und deshalb heissen die Träger dieser Dichtung, die mittelhochdeutschen Liederdichter namentlich »Minnesinger« und ihre Lieder »Minneliet«, Minneweise und Minnesang.

Wir müssen uns selbstverständlich hier versagen, auf die Bedeutung und die Schönheit der Dichtungen näher einzugehen, uns darf hier nur das Verhältniss, in welchem sie zur Musik stehen, beschäftigen. Dazu genügt, dass wir in wenig Zügen ein Bild von dem Gange der Entwickelung der Minnepoesie geben. Nur vorwiegend, nicht ausschliesslich war es die Minne, der die deutschen ritterlichen Sänger dienten. Sie zogen vielmehr auch die gesammten Ereignisse des Lebens und der Welt in den Bereich ihrer Dichtungen, so dass, nach weit passenderer Bezeichnung die Dichtungen der Minnesänger auf Gottesdienst, Frauendienst und Herrendienst gerichtet waren.

Ihrem Inhalt nach sind ziemlich genau drei Abschnitte in der Entwickelung des deutschen Minnesanges zu unterscheiden:

Der erste, bis etwa zum Ausgange des 12. Jahrhunderts reichend, wird dadurch charakterisirt, dass das Weib hier noch dem Manne unterthänig erscheint; dies blickt zu ihm noch auf wie zu einem höhern Wesen und sucht ihn durch Bitten und Beweise der innigsten Liebe zu fesseln. Die hervorragendsten Vertreter dieser ältern Lyrik sind: DER VON KÜRENBERC, DIETMAR VON AISTE — DER SPERVOGEL, MEINLOH VON SEVELINGEN u. A.

HEINRICH VON VELDECKE beginnt dann jenen zweiten Abschnitt, in welchem die ritterliche Lyrik und Epik ihre Vollendung gewinnt und sich zugleich die Gunst der Fürsten erwirkt, von denen einzelne selbst Lieder dichteten und sangen. Der Mann tritt nun mehr in jenes veränderte Verhältniss zum Weibe, in dem er als der Dienende erscheint, der um die Gunst der Herrin werben muss. FRIEDRICH VON HAUSEN, HEINRICH VON MORUNGEN, REINMAR DER ALTE, HARTMANN VON AUE, WALTHER VON DER VOGELWEIDE und WOLFRAM VON ESCHENBACH sind die hervorragendsten Meister des Minnesanges.

Der dritte Abschnitt umfasst den Verfall der höfischen Dichtung. Die Interessen des ritterlichen Standes treten allmälig zurück und die des Bürger- und Bauernstandes dem entsprechend hervor. Dabei gewinnt das lehrhafte Element überwiegend Einfluss, die Spruchpoesie gelangt zu eingehender Pflege und diese bereitet die neue Phase der Entwickelung der deutschen Lyrik vor, die als Meistergesang bezeichnet wird. Die bedeutendsten Dichter dieses Abschnitts sind: NITHART VON REUENTHAL, der Schöpfer der volksmässigen Lyrik der Höfe, der »im Gegensatz zu der ritterlichen das Leben und Treiben der Bauern zum Gegenstand sich wählte«. ULRICH VON LICHTENSTEIN, der vielleicht formgewandteste Dichter dieser Periode, GOTTFRIED VON NEIFEN, dessen Lieder zum Theil ins Volk drangen, REINMAR VON ZWETER, DER MARNER und KONRAD VON WÜRZBURG

Die Melodien des Minnesanges, welche die Meister desselben grösstentheils wol selbst erfanden, zeigen wenig von der Inbrunst und Begeisterung, aus welcher die Dichtungen vorwiegend hervortreiben, und ebenso wenig von deren kunstvollen Formen. Diese erwuchsen in so grosser Mannichfaltigkeit, dass die musikalische Darstellung gar bald der weiteren Entwickelung nicht mehr zu folgen vermochte. Wir sahen die Melodien zum gregorianischen Hymnus in dem Bestreben, das strophische Versgefüge nachzubilden, enger geschlossene Formen annehmen, durch welche die religiöse Begeisterung in Tönen Darstellung gewinnt. Um auch die kunstvollern Formen des Minnesanges in dieser Weise zur Darstellung zu bringen, bedurfte die Musik noch anderer Mittel als sie gegenwärtig schon besass. Im Grunde konnte der Minnegesang ihrer wol noch entbehren. Noch fehlte ihm jene Fülle des Gemüths, die im Wort nicht erschöpfenden Ausdruck gewinnt, die erst im Ton vollständig in die Erscheinung tritt. Die ganze Empfindung, die den Minnesang belebt, gelangte in den klangvollen Accenten und dem wunderbar reich entwickelten Versbau noch vollständig zur Erscheinung, so dass der Musik wenig Raum bleibt; wir würden kaum im Stande sein, mit unsern reichen musikalischen Mitteln den Ausdruck der Lieder eines WALTHER, HARTMANN oder HEINRICH VON MORUNGEN zu steigern.

Selbstverständlich gewann die deutsche Lyrik diese kunstvolle Behandlung der strophischen Liedform nur sehr allmälig. Der Stabreim begann bereits im 11. Jahrhundert dem stärkern Bindemittel der Verse, dem Endreim zu weichen. Dieser ging aus dem Stabreim hervor. Die wachsende Erweiterung des sprachlichen Versgebäudes machte das Bedürfniss nach einem wirksamern Mittel die Strophen zu verbinden, fühlbar, das aber ist der klangvollere Reim. Zuerst tritt der Endreim in systematischer Einführung in der Evangelienharmonie des Weissenburger Mönchs Otfried auf. Der Stabreim schwindet damit noch nicht gänzlich, aber er verliert seine strophenbildende Bedeutung, die jetzt ziemlich ausschliesslich der Endreim gewinnt.

Dieser wurde für die Strophenbildung hoch bedeutsam. Der epische Vers bestand aus zwei Langzeilen, wie bei Otfried. Die lyrische Dichtung dagegen ging zu den erweiterten Formen der drei-, vier-, fünf-, sechs- und neunzeiligen Strophen in den altdeutschen Leichen vor. Das erwähnte Petrus-Lied hat dreizeilige Strophen. In andern Leichen, wie in dem »Christus und die Samariterin«, der poetischen Bearbeitung des 138. Psalms, oder im Ludwigslied haben die Strophen ungleiche Länge. Bei den frühesten Minnesingern erscheinen Vers- und Strophenbau wie beim Leich in volksthümlicher Einfachheit: es

genügte eine einzige Strophe für das Lied. Seit dem 13. Jahrhundert wird dann der dreitheilige Strophenbau zur festen, unverbrüchlichen Regel, für den Leich aber die Zweitheiligkeit. Das Lied von vielen Strophen verdrängt das einstrophige. Das, bereits in der Alliterationspoesie waltende Gesetz der Dreitheiligkeit, das auch in der mittelhochdeutschen Lyrik sich gestaltend erweist, dem zu Folge in den eigentlichen Liedern und Sprüchen jede Strophe (liet) aus drei Gliedern bestand, beherrscht allmälig die Strophenbildung vollständig. Zwei dieser Glieder, in der Kunstsprache der Meistersinger Stollen oder der Aufgesang genannt — sind in den sich entsprechenden Versen in der Regel ganz gleich gemessen und gereimt, während das dritte Glied, der Abgesang, sein eignes Maass und seine eigne Reimstellung gewann. Innerhalb dieses Gesetzes, von dem sich auch Ausnahmen finden, entwickelten die Dichter eine ausserordentlich grosse Freiheit und Mannichfaltigkeit. Diese Gliederung erfolgte nach den musikalischen Principien des Reims und der Accentuation, aber um sie auch rein musikalisch darzustellen, bedurfte es einer weit reichern Entwickelung der rein musikalischen Darstellungsmittel — der selbständigern Melodie, und vor allem der Harmonik. Die feinere, freiere und belebtere strophische Gliederung durch überschlagende und künstlich verschlungene Reime, ist musikalisch nur dadurch wirksam herzustellen, dass die, im Reim verbundenen Verszeilen auch harmonisch und rhythmisch unter einander in Beziehung gebracht werden. Die rein melodische Gesangsweise vermag das nur annähernd, erst durch die hinzutretende Harmonie und auch durch den selbständigen musikalischen Rhythmus ist es möglich, dies strophische Versgefüge auch musikalisch nachzubilden. Das vermochte die Musik jener Zeit noch nicht, und die Minnesinger stellten auch keine derartige Forderung an diese Kunst.

Die selbständige Melodie ist der deutschen Poesie ursprünglich eben so fremd, wie der lateinischen und der Minnesang eignet sie sich wol an, aber ohne sie organisch mit der Dichtkunst zu verschmelzen. Diese Verschmelzung erfolgte erst im Volksliede. Nachdem der selbständige Gesang auch in Deutschland so weit entwickelt war, dass die Verbindung mit der Poesie erfolgen konnte, war diese gezwungen, jenen zum Begleiter zu nehmen. Die Melodie tritt dem entsprechend zunächst als ein, Herz und Sinn ansprechender und anregender Schmuck hinzu. Sie entspringt noch nicht eigentlich aus demselben Boden, aus dem die Dichtung emporwächst und konnte daher zu dieser nicht in das enge Verhältniss treten, in welchem Melodie und Text sowol im altkirchlichen Hymnus wie später im Volksliede stehen. Die

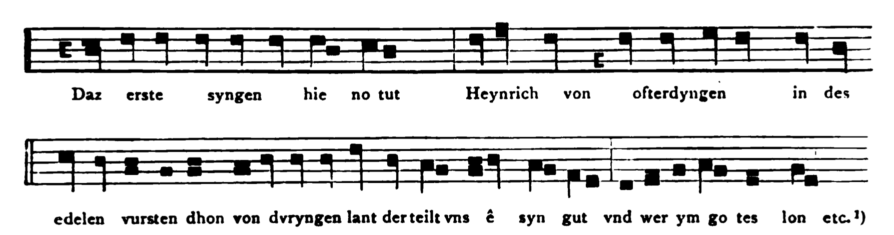
Minnesinger hatten aus ihrem, durch das Christenthum eben so wie durch die Berührung mit fremden Völkern mächtig bewegten Innern heraus die alte Poesie neu gestaltet, ohne dass sie dabei die alten Bahnen oder die alten sprachlichen Formen verliessen. Der altepische Vers wurde nicht verdrängt, sondern zu einer Fülle neuer Formen entwickelt, die dem Reichthum des neuen Darstellungsobjects entspricht. Nur die Alliteration fällt mit dem Heidenthum, sie weicht dem Reim, aber auch dieser Prozess vollzieht sich nur ganz allmälig; Stabreim und Assonanz traten noch lange Zeit neben dem Reim auf. Zu systematischer Anwendung gelangt er erst in Otfrieds Evangelienharmonie und von da gewann er allgemein in der christlichen Poesie die Herrschaft. Durch ihn erst wurde es möglich, grössere Versreihen zu einheitlichen strophischen Gefügen zusammen zu fassen; und in dieser Richtung entwickelt sich seit dem 12. Jahrhundert die Lyrik; sie vereinigt zunächst zwei epische Langzeilen, aber sie verlängert zugleich den letzten Halbvers, um dadurch die einzelnen Strophen abschliessend energisch auszubilden. Um dann erweiterten Raum zu gewinnen, werden vier Langzeilen verbunden, gepaart oder gekreuzt gereimt und durch Anhänge, Einschiebungen und weitere Verknüpfung neue Strophenarten und im Abgesang ein neuer Strophentheil gewonnen.

Seit der letzten Hälfte des 12. Jahrhunderts, in welcher DITMAR VON AIST und DER VON KÜRENBERC dichteten, entwickelte sich so die deutsche Lyrik in einer Fülle von Formen, welche sie nie vorher besessen hatte, und die sie auch nie wieder erreichte. Es wurde für die Minnesinger Hauptaufgabe, immer neue lyrische Töne oder Gesätze — so hiessen die Strophenarten — zu erfinden; nur wer hierin selbständig verfuhr, hiess Meister, der blosse Nachahmer wurde als »Tönedieb« gescholten. Dieser Neugestaltung vermochte die Musik nur kurze Zeit zu folgen. Wir zeigten, wie sie bei der altdeutschen Poesie durch den Accent und die wirksame Ausprägung der Liedstäbe strophenbildend wird; an Stelle der Alliteration ist jetzt als strophenbildende Macht der Reim getreten, der auch durch die selbständige Melodie grössere Eindringlichkeit gewinnen muss. Diese folgt ganz genau der Gliederung des Textes, so dass das strophische Versgefüge durch die Melodie frei nachgebildet wird. Der Minnesang schloss sich hierbei eng der kirchlichen Praxis an. Die Melodie des alten Kirchen-Hymnus war in derselben Weise gebildet; die Melodiestrophe zerfällt in so viel melodische Abschnitte, als die Textstrophe Verse hat, und wie diese durch den Reim einheitlich verbunden sind, so werden jene durch bestimmte correspondirende Schlussfälle unter einander in Beziehung
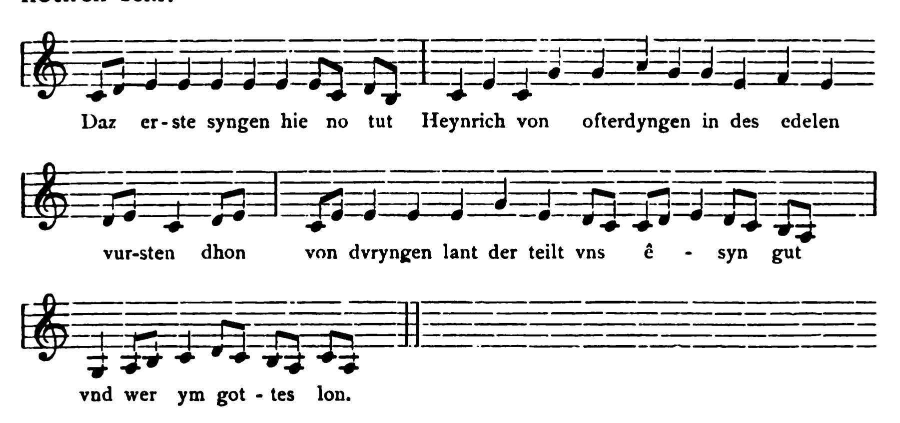
gebracht und zum Ganzen verbunden. Man darf es als hinlänglich erwiesen ansehen, dass der Kirchengesang selbst bei den lateinischen Hymnen die Quantität der Silben schon nicht mehr berücksichtigte; selbst bei den Responsorien finden wir lange Silben als kurze behandelt; die Sangbarkeit bestimmt jetzt mehr den Gang der Melodie, als die Prosodie, diese wird vielmehr durch den günstigeren Klang der Vocale, als durch die Quantität der Silben bestimmt. Dies gilt namentlich von dem strophisch gegliederten Hymnus; hier berücksichtigt die Melodie meist nur noch die Quantität der Reimwörter, um dadurch dem Reim eine höhere Bedeutung zu geben. Die Quantität hatte für die deutsche Versbildung überhaupt nur untergeordnete Bedeutung; die Uebertragung der Weise der kirchlichen Melodiebildung auf den deutschen Vers war daher leicht zu bewerkstelligen. Dem deutschen Text schmiegte sich die Kirchenmelodie ebenso leicht an, wie dem lateinischen, weil die Quantität meist unberücksichtigt bleibt. Selbst die Accentuation hatte für den deutschen Vers nicht mehr die Bedeutung wie früher; die Melodie, in dem Bestreben, die einzelne Verszeile und weiterhin die ganze Strophe nachzubilden, konnte das einzelne Wort nicht mehr so berücksichtigen wie vorher. Im lateinischen Hymnengesange wie im deutschen Liedgesange werden einzelne Worte oder Silben durch Melismen ausgezeichnet, nicht weil sie logisch bedeutsam sind, sondern weil sie für die Entfaltung des Gesanges günstige Vocale enthalten; der Sangbarkeit wurden jetzt alle andern Rücksichten untergeordnet. Dadurch gewann der christliche Hymnengesang die Gewalt des Ausdrucks, der ihm eine so ausserordentliche Wirkung sicherte. Für das weltliche Lied, wie es sich zunächst im Minnesange darstellte, konnte diese Gesangsweise nur in den frühesten Zeiten ihrer Uebertragung genügen; im Kirchengesang schloss sie sich dem Text streng an, beide hatten denselben Boden: die religiöse Begeisterung. Zum Minnesange tritt sie zunächst als etwas ihm ursprünglich Fremdes hinzu und sie schmiegt sich ihm nur formell an. Wir sahen, wie der Minnesang nicht nur unter dem Einfluss der christlichen Ideen emportreibt, sondern auch formell sich der lateinischen kirchlichen Poesie anschliesst, doch so, dass der Zusammenhang mit der altdeutschen Poesie nicht unterbrochen wird. Die Melodie dagegen ist neu, sie ist ausschliesslich das Produkt der christlichen Kirche und musste dem weltlichen Gesange erst allmälig vermittelt werden. Die Minnesinger entlehnten nicht geradezu Melodien von der Kirche, aber sie bildeten ihre Melodien ganz in der-

selben Weise, wie die kirchlichen gebildet waren; diese konnten deshalb nicht so organisch mit den Texten des neuen Inhalts verwachsen sein, wie im Kirchengesange; die Melodien des Minnesanges erscheinen daher mehr nur als anziehender Schmuck des Liedes, nicht als der gesteigerte Ausdruck des Inhalts, welcher den Text erstehen liess, wie beim Kirchenhymnus und beim spätern Volksliede.

Einzelne dieser Gesänge sind selbst in der recitirenden Weise des sogenannten kirchlichen Choraliterlesens gehalten, wie der folgende, vom Wartburgkriege handelnde Gesang (Jenaer Handschrift pag. 238):



In unsere Weise übertragen, würde der Gesang etwa so zu notiren sein:

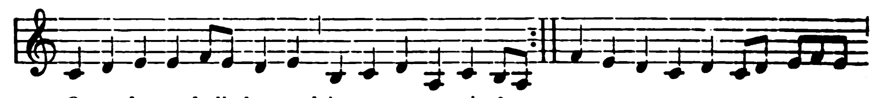


Man hört hier überall die melodischen Floskeln, mit denen die Accente beim singenden Lesen der Episteln und Evangelien ausgestattet wurden, um die logische Bedeutung einzelner Worte hervorzuheben oder die Interpunction anzudeuten. Die Minnesinger wollen in dieser Weise nicht eigentlich ihre Lieder dem Empfinden näher legen, sondern nur den Vortrag angenehmer machen. Der Gesang ist ihnen kaum
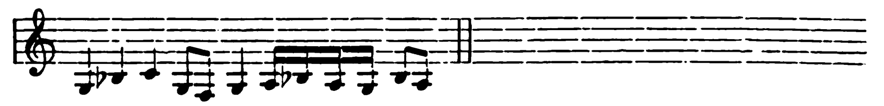
1) v. d. Hagen, Minnesinger. Bd. 4, S. 766 und 843.

mehr als ein Hülfsmittel, grössern Erfolg zu erzielen. Die Kirche hatte die Lust am absoluten Klange mächtig geweckt, und ihr mussten auch die Minnesinger Rechnung tragen.

Eine etwas höhere, mehr selbständige Bedeutung gewann die Melodie nur bei den, in einfachern Versformen abgefassten Liedern; hier unterstützte sie den Versbau; für die Nachbildung der kirchlichen Versformen, wie sie HARTMANN VON AUE — KONRAD VON WÜRZBURG oder GOTTFRIED VON NEIFEN mit grosser Meisterschaft ausbildeten, fehlte es dem Gesange noch an den nöthigen Darstellungsmitteln. Nichts beweist schlagender die grosse Abhängigkeit der Melodien des Minnesanges vom Kirchengesange, als diese Unmöglichkeit der Weiterentwickelung. Wo der Minnesang in einfachern Formen sich bewegt, da decken sich Melodie und Text wenigstens formell, wie in dem nachstehenden Liede von Meister ALEXANDER, wie ihn die Jenaer — oder der wilde Alexander, wie ihn die Pariser Handschrift bezeichnet (Jenaische Handschrift pag. 45 b):
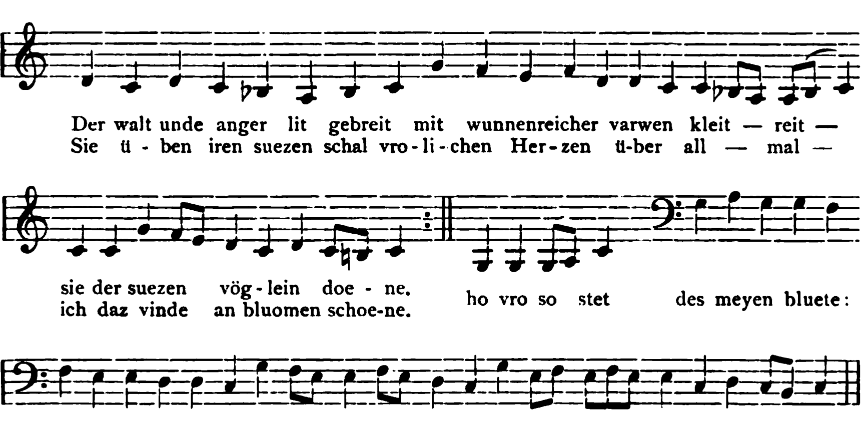






Alexander war ein süddeutscher Sänger bürgerlicher Abkunft und gehörte jedenfalls den jüngern Sängern des 13. Jahrhunderts an. Seine Melodie ahmt das Versgefüge treu nach und ist auch nicht ohne Reiz. Die Melodie der beiden Stollen namentlich ist eng formell geschlossen; die zweite Zeile bildet den ganz treuen Nachsatz zur ersten, die als Vordersatz gilt, so dass diese zwei — resp. vier Zeilen — auch eng melodisch verbunden sind und die Stollen treu nachgeahmt erscheinen. Auch der Abgesang ist streng melodisch gegliedert; die erste und dritte und zweite und vierte Zeile desselben correspondiren, wenn auch noch nicht treu nach Anleitung des Reims. Diese letzte Bedingung

sollte erst im Volksliede erfüllt werden, dessen vollendete Ausbildung durch solche Minnesingermelodien gewiss ausserordentlich gefördert wurde.

Für die zusammengesetztern Strophen ist die Melodie meist nichts weiter als ergötzliche schmückende Zuthat. Die musikalischen Darstellungsmittel dieser Periode waren ausreichend für einfache Reimpaare und für die einfachsten Reimverschlingungen. Da wo der künstlichere Bau sich mehr in Tändeleien verliert, wie mit den einzeln stehenden Reimwörtern, nimmt die Melodie einfach keine Rücksicht auf diese Gliederung, oder sie ahmt sie nur ganz äusserlich nach, wie im folgenden Liede vom Fürsten WITZLAV IV. (Fürst von Rügen seit 1284, starb am 8. November 1305.)



Das Lied, ebenfalls der Jenaer Handschrift entlehnt, gehört nicht der höchsten Blüte des Minnesanges an, aber die Melodie ist eine der besten, welche er erzeugte. Wie üblich, gehen auch hier die beiden Stollen des Aufgesangs nach derselben Melodie und diese ist ebenfalls wolgebildet; die drei Abschnitte derselben fügen sich eng in einander und die Reimschlüsse sind hier schon mehr berücksichtigt, als in dem Liede von Alexander. Der Melodie des Abgesanges mangelt diese innere Geschlossenheit. Die allein stehenden Reime »ho«, »vro«, »so«, »bluete«, »guete«, »suete« hemmen die melodische Entwickelung; nur die Schlussreime »uf alben« — »enthalben« treten in engste Beziehung. Die Melodie mag zugleich als Beleg dienen, dass der Gesang für das Minnelied keine höhere Bedeutung gewinnt, dass er ihm nur als Schmuck dient. Dem Inhalt der älteren Lieder steht die Melodie noch etwas näher, weil dieser meist ernsterer Natur ist; aber für die Wärme und

Innigkeit Wolframs hatte sie noch keine Ausdrucksmittel; und die kunstreichen Gesätze eines Walther finden durch sie nur ganz dürftige Nachahmung.

Enger schliessen sich Melodie und Text bei NITHART VON REUENTHAL — der in der Zeit von 1210—1240 dichtete und sang — in einander. Die meisten seiner Lieder sind Tänze und Reien, sie waren bestimmt, die Bewegung beim Tanz zu begleiten und zu regeln. Diesem gemeinsamen Zweck diente das Versmaass ebenso wie die Musik und diese Gemeinsamkeit des Bodens gab beiden ein mehr gleichartiges Gepräge; aber auch die Tanzmusik erhob sich, wie wir bald nachweisen werden, nur wenig über die allgemeine, von der Kirche ausgehende und beherrschte Musikpraxis jener Zeit. Auch die einfachern Reimformen von RUBIN zeigen noch diesen engern Zusammenhang. Damit aber ist der Grund angedeutet, weshalb die Minnesinger nicht auch für die Melodie die dem neuen Inhalt entsprechende Form fanden. Die Ausbildung der Versform erhob sich auf dem Grunde der alten Dichtkunst und gewann eine immer mehr wachsende Vollendung; die Gesangsweise der alten Lieder war nicht weiter zu entwickeln und so entlehnten die Minnesinger die von der Kirche eingeführte und gepflegte Weise des Gesanges, aber ohne sie weiter auszubilden. Sie wussten mit grosser Kunstfertigkeit jedem Liede im Strophenbau durch die verschiedensten Versarten ein individuelles Gepräge zu geben, aber die Melodien sind alle ziemlich gleich. Durch neue Reimverschlingungen und Verbindungen von eigenthümlich construirten Versen gewannen die Minnesinger neue »Töne«, aber der Gesang bleibt immer ziemlich derselbe. Die Meister des Minnesanges sangen kaum anders, als die untergeordneteren ritterlichen Sänger, und eben so wenig erweist sich der Charakter der verschiedenen Dichtungsarten irgendwie einflussreich auf die Melodiebildung. Die in einer Wiener Handschrift erhaltene Melodie des »Titurel« unterscheidet sich nur so weit von allen übrigen, als es der Bau der Strophe erfordert.

Das gilt auch für die Sprüche und Leiche; nur der Strophenbau, nicht auch der Inhalt des Liedes wird durchgreifend einflussreich auf die Melodiegestaltung. Die Minnesinger verharrten so einseitig bei dieser Praxis, dass sie selbst jeder fremden Einwirkung sich hartnäckig verschlossen. Was auch immer die Dichtung des Minnesanges der Poesie der französischen Troubadours zu danken hat, auf die Gesangsweise der deutschen Sänger hatten die französischen keinen Einfluss; das beiden Gemeinsame ist auf den gleichen Ursprung zurückzuführen: auf den Kirchengesang. Dieser war in Frankreich bereits reicher und rhythmisch belebter entwickelt als in Deutschland und konnte deshalb

dem weltlichen Liede leichter vermittelt werden. Dabei scheinen die französischen Troubadours früh ihrem Gesang eine, wenn auch dürftige harmonische Unterlage gegeben zu haben, wodurch die Melodie eine grössere Festigung und innere Einheit gewinnt, und zugleich auch grössere Freiheit in der Bewegung. Die Melodien des deutschen Minnesanges schwanken in der Regel wie die oben verzeichneten zwischen verschiedenen Tönen des alten Systems der Kirchentonarten hin und her, ohne einen so bestimmt auszuprägen, wie das in der Regel im Kirchenhymnus geschieht. Durch die Mehrstimmigkeit, welche die französischen Sänger früh übten, wurde jener selbständige musikalische Rhythmus geweckt, der dem Kirchengesange fehlte und den der weltliche finden musste, wenn er für die Musikentwickelung bedeutsam werden und selber Bedeutung gewinnen wollte.

Die Troubadours gelangten deshalb zu selbständigen Melodien, die sich bald weiter verbreiteten und bereits von den niederländischen Meistern in ihren Messen contrapunctirt wurden, als die deutschen Minnesinger noch in alter, monotoner Weise weiter sangen. Die wenigen Edlen, welche zu Ausgang des Mittelalters zu nennen sind, wie HUGO VON MONTFORT (um 1400) und OSWALD VON WOLKENSTEIN († 1445), unterschieden bereits die Versmaasse so, dass sie die Dactylen musikalisch anders darstellten, als die Jamben und Trochäen. Nachdem die Dichter wie WALTHER begonnen, die Rhythmen zu mischen, Jamben mit Trochäen, Dactylen mit Anapästen, suchte man diesen Maassen auch musikalisch unterschiedenen Ausdruck zu geben. Die damit verbreitete Erkenntniss von der Verschiedenheit der Darstellung der musikalischen Rhythmik, führte darauf, diese weiter zu verfolgen; dabei verwildert der Versbau, dem man nicht mehr die alte Sorgfalt zuwendet; diese erstreckt sich mehr auf die entsprechende Ausbildung der Melodie — die dann im Volksliede so mächtig und gewaltig hervorbricht, dass sie allmälig das strophische Versgefüge und die gesammte sprachliche Darstellung überragt.

Der deutsche Minnesinger übertrug die Ausführung oder auch nur die Begleitung seiner Gesänge nicht wie in der Regel der Troubadour dem »Jongleur« oder »Spielmann«, sondern er sang sie selber und begleitete seinen Gesang auch selber meist auf der Harfe oder auch auf der Fidel. Jedenfalls war das erstere Instrument das beliebtere. Die Illustrationen der, dem 13. Jahrhundert angehörigen Handschrift der Münchener Bibliothek des TRISTAN zeigen uns den ritterlichen Sänger der ISOLDE mit der kleinen Spitzharfe, und GOTTFRIED VON STRASSBURG bemerkt ausdrücklich, dass Tristan auf der Harfe »Grund- und rasche Wechselnoten« schlug. Als Bringerin der Freude hiess das

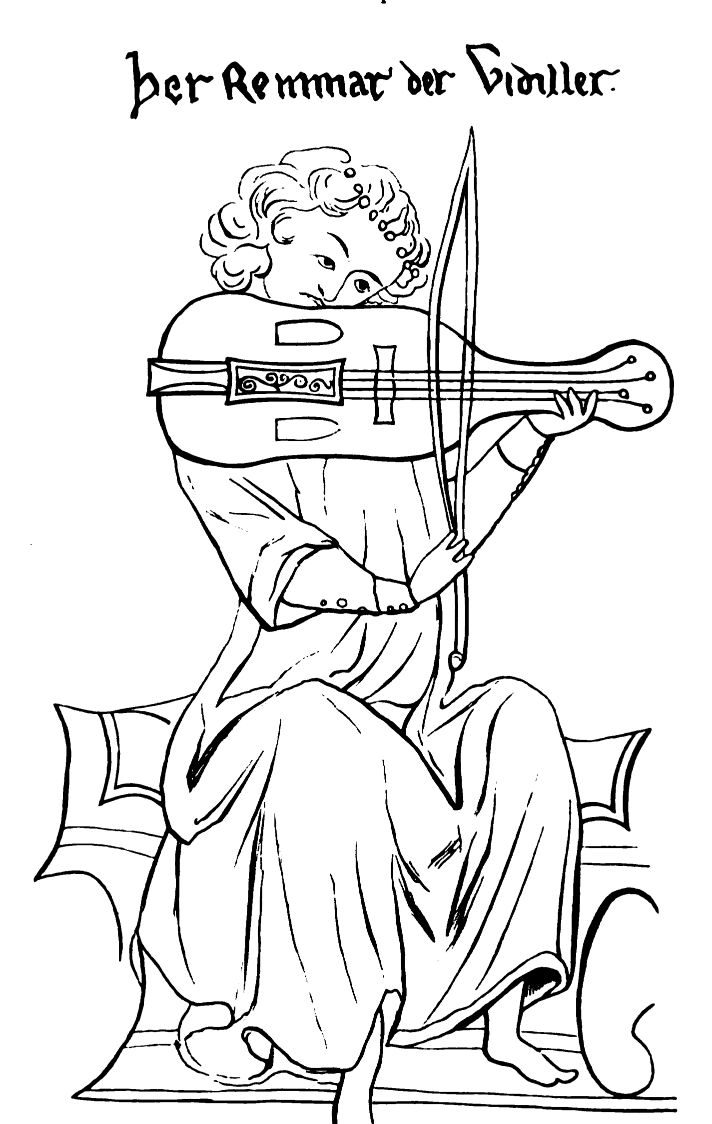


Abbildung 24.

Instrument gomenvudu (dänisch), und es wurde bald auch das Haus- und Lieblingsinstrument der Damen der höfischen Kreise. Denn auch als Lehrmeister waren die Minnesinger bei ihren Wanderungen an den fürstlichen Höfen und auf den Burgen der Ritter hochwillkommen. Sie

lehrten die Hof- und Burgfräulein nicht nur singen und sagen, sondern auch die Harfe dazu schlagen. Doch bedienten sich einige Minnesinger auch wie der Nibelungenheld Volker — der Geige (Fidel). So wird REINMAR ausdrücklich als Reinmar der Fideler bezeichnet und in der Manessischen Handschrift als solcher dargestellt (Abbildung 24).



Abbildung 25.

In dem Lobliede des »Unverzagten« auf Rudolph von Habsburg (Jenaer Handschrift S. 69) wird gesagt: »der meyster syngen, gigen, sagen, daz hort her gerne« und auch FRAUENLOB wird in der Manessischen Handschrift geigend dargestellt (Abbildung 25).



Abbildung 26.



Abbildung 27.

Dass aber auch Minnesinger ihren Spielmann hielten, wenn sie ihm auch nicht die Ausführung ihrer Lieder übertrugen, darauf deutet eine Handzeichnung der Manessischen Handschrift hin, nach der hinter jedem der beiden kämpfenden Ritter ein Spielmann steht, von denen der eine Flöte bläst und die Trommel dazu schlägt, während der andere die Trompete bläst. (Abbildung 26.)

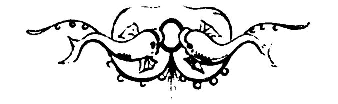
Das Bild der Liederhandschrift, das Markgraf Otto von Brandenburg (1266—1308) schachspielend darstellt[1]), zeigt uns, dass zu einem fürstlichen Hofstaat jener Zeit bereits auch Spielleute — ein Trommelschlagender, ein Dudelsackspielender und zwei trompetende gehören. (Abbildung 27.)

Mit vollem Recht bezeichnet WALTHER das Eindringen unhöfischer Stoffe als den Beginn des Verfalls der höfischen Poesie:

> Owê, hovelichez singen
> daz dich ungefuege doene
> Solten je ze hove verdringen!

Immer mehr und mehr verlor das Ritterthum von seinem Glanze; neben den Burgen, deren allmäliger Zusammensturz bereits begann, entstanden blühende und befestigte Städte, und so ist es erklärlich, dass die Poesie in diese flüchtete, wo sich ihr ein neuer sicherer Zufluchtsort bot; die Wohnplätze des aufkeimenden Bürgerstandes wurden länger als ein Jahrhundert die Pflegstätten der Poesie. Bis zum Ausgange des Mittelalters wurde diese nunmehr handwerksmässig betrieben als Meistergesang.

1) Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften. Berlin 44, Tab. III.



ZWEITES KAPITEL.

DER MEISTERSANG.

Bereits unter den sogenannten Minnesingern begegnet uns mancher bürgerliche Sänger. Der Thüringer Chronist Johann Rohte, Canonicus zu Eisenach, sagt ausdrücklich, dass an dem Sängerkriege auf der Wartburg neben den rittermässigen Mannen »unde gestrenge Wappener« auch Bitterolf »einer von dez lantgravin Hofgesinde« und Heinrich von Ofterdingen, »eyn borger uz der stad Ysenach« Theil nahmen. Diese nicht ritterlichen Sänger bezeichnete man in der Regel mit Meister: wie Meister Heinrich Teschler — Meister Friedrich von Sunburc — Meister Sigelîer — Meister Stolle — Meister Boppe — Meister Alexander — u. s. w., von den Hagens »Minnesinger« — Dichtungen bringen.

Als dann die Pflege der Poesie und des Liedergesanges auf die ehrbaren Handwerksmeister überging, erhielt diese neue Phase, im Gegensatz zum Minnesange, die Bezeichnung Meistergesang.

Selbstverständlich lässt sich auch nicht entfernt die Zeit bestimmen, in welcher diese Umwandlung geschah, unmerklich ging der Minnesang des 12. Jahrhunderts bereits in den Meistersang des 13. über.

Ihren Stifter sahen die Meistersänger in HEINRICH VON MEISSEN — Frauenlob genannt —, der Anfang des 14. Jahrhunderts in Mainz lebte und dort einen Kreis von Schülern um sich versammelte. Ganz unhaltbar ist der später gemachte Versuch, um der Zunft höhere Bedeutung zu geben, zwölf alte Meister als Erfinder der Kunst des Meistersanges aufzustellen. WAGENSEIL, dem wir sonst schätzenswerthe Nachrichten über den Meistergesang verdanken[1]), erzählt, dass diese

1) Wagenseil, Von der Meistersänger holdseliger Kunst, Anfang, Fortübung und Lehrsätzen. Altorf 1697.

zwölf Meister — darunter Walther von der Vogelweide, Heinrich von Mügeln und Wolfgang von Rohn — schon unter dem Kaiser Otto I. im Jahre 962 den Meistergesang erfunden hätten. »Ohne dass einer von dem andern etwas gewusst, seien sie aus göttlicher Erweckung durch viel Thön löblich geflissen, schön zu gericht weithin berühmt geworden«. Damit aber seien sie in den Verdacht der Ketzerei gekommen und auf des Papstes Leo VIII. Klage vor dem Kaiser zuerst in Pavia und später in Paris im Beisein von päpstlichen Legaten und fürstlichen Herren verhört worden; da sie aber dort herrliche Proben ihrer Kunst abgelegt und sich von dem geschöpften Verdacht gereinigt hätten, so seien sie gelobt, mit Freiheiten begabt, später sogar auf einem Reichstag zu Worms vom Kaiser mit einer güldenen Krone beschenket worden, womit die besten Sänger ihrer Schule geschmückt werden sollten. Daher haben sie auch gekrönte Töne und verstehen darunter zunächst die vier Haupttöne der vier alten Meister »FRAUENLOB, REGENBOGEN, MARNER und MÜGLING«, die gleichfalls als Erfinder der Kunst des Meistergesanges genannt werden. In einzelnen Städten, wie Augsburg, Ulm und Nürnberg, ist die Sage von der Erfindung des Meistergesanges durch die zwölf Meister bestimmend für die Einrichtung der Singschule geworden, indem an ihre Spitze ein Ausschuss von zwölf Mitgliedern trat. Bereits 1378 wurde, wie urkundlich feststeht, den Meistersingern das Wappenrecht durch Kaiser Karl IV. verbrieft. Im Allgemeinen bestanden die Singschulen der verschiedenen Städte aus Meistern verschiedener Handwerke; in Colmar scheinen es besonders die Schuhmacher, in Ulm die Weber gewesen zu sein, welche solche Sängergesellschaften bildeten. Lange Zeit war Mainz die Hochschule und der Sammelplatz der Meistersinger. Zu höchster Blüte gelangte der Meistergesang in Nürnberg und zwar durch den unstreitig bedeutendsten Vertreter desselben, durch HANS SACHS (Abbildung 28).

Er ist am 5. November 1494 zu Nürnberg als der Sohn eines Schneiders geboren; kam Ostern 1501 auf die lateinische Schule seiner Vaterstadt und wurde so unterrichtet, als ob er die Gelehrtenlaufbahn verfolgen wollte. Allein 1508 trat er bei einem Schuhmacher in die Lehre; nach Vollendung der beiden Lehrjahre begab er sich dann auf die Wanderschaft und in Insbruck reifte in ihm der Entschluss, sich dem Meistersange zu widmen (1513). Er ging deshalb nach München, wo ihn der Leineweber LEONHARD NONNENBECK in der Kunst des Meistergesanges unterrichtete. Nach weiteren Wanderungen ging er 1515 nach Nürnberg zurück, wo er sein erstes Spruchgedicht »Lorenzo und Lisabetha« verfasste. Hier wurde er Meister und verheiratete sich am 1. September 1519 mit der siebenzehnjährigen KUNIGUND CREUZER, mit der er über 40 Jahre in glücklichster Ehe

lebte. Mit dichterischer Begeisterung schloss er sich der Reformation an. Schon am 25. August 1536, innerhalb 23 Jahre, hatte er »bei 5000 oder mehr« Gedichte verfasst. Er selbst giebt die Zahl seiner Gedichte auf 6170 an, und rechnet es sich zum Ruhme an, 13 neue Töne erfunden zu haben. 1544 nahm er noch an dem Zuge nach Frankreich Theil. Am 18. März 1560 verlor er seine Frau durch den Tod, worauf er 1561 am 2. September mit Barbara Harscher eine zweite Ehe einging, die ebenfalls zu einer glücklichen wurde. Er starb in der Nacht vom 19. auf den 20. Januar 1576 und wurde am 25. Januar begraben.

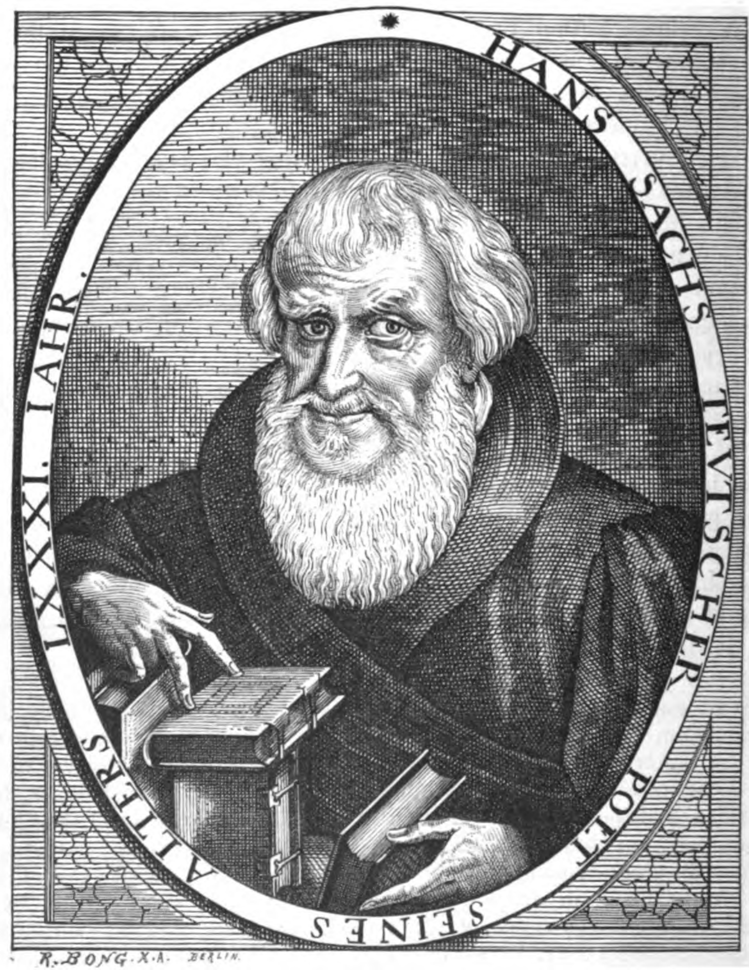


Abbildung 28.

SACHS gehört entschieden zu den bedeutendsten Dichtern der Reformationszeit, unter der Zunft der Meistersinger kann sich kaum einer mit ihm messen. Er übertrifft sie alle nicht nur an Fülle wie Umfang des Stoffs, sondern auch an Meisterschaft der Bearbeitung. Manche seiner Umdichtungen weltlicher Lieder, wie »O Jesu zart, göttlicher Art«, »Christum vom Himmel ruf ich an«, »O Gott Vater du hast gewollt«, »Wach auf in Gottes Namen«, fanden sogar Eingang im protestantischen Kirchengesange. Ob auch das Kirchenlied: »Warum betrübst du dich mein Herz?« wirklich, wie angenommen, von ihm herstammt, konnte noch nicht endgültig festgestellt werden.

Ueber die Einrichtung der Singschulen der Meistersänger geben uns namentlich die sogenannten Tabulaturen, deren Aufzeichnung mit Sicherheit bis zum Jahre 1491 sich verfolgen lässt, Auskunft. Sie berichten über die, bei Abfassung und Vortragsweise von Meisterliedern gültigen Gesetze.

Zu der Schule, welche Sonntag Nachmittag nach beendigtem Gottesdienste, meist in der Kirche, seltener auf dem Rathhause abgehalten wurde, musste der jüngste Meister — der Ansager — mehrere Tage vorher einladen und ohne hinreichenden Grund durfte dann kein zur Schule gehöriger Sänger wegbleiben. Das Publikum wurde am Tage der Singschule durch Maueranschläge oder durch Aushängen der Schultafeln, die mit Bildern, welche auf jene erwähnte Sage Bezug hatten oder biblische Scenen darstellten, verziert waren, in Kenntniss gesetzt. Der Maueranschlag oder ausgehängte Zettel lautete in der Regel:

> *„Nachdem aus Vergunst von einem Hoch-Edlen / Fürsichtigen / Hoch- und Wohlweisen Rath dieser Stadt allhie / den Meister Singern ist vergunt und zugelassen / auf heut eine öffentliche Christliche Singschule anzuschlagen / und zu halten / Gott dem Allmächtigen zu Lob / Ehr und Preis / auch zu Ausbreitung seines H. Göttlichen Worts / derhalben soll auf Gemeldeter Schul nichts gesungen werden / denn was H. Göttlichen Schrifft gemäss ist; auch sind verbotten zu singen alle Straffer und Reitzer / daraus Uneinigkeit entspringet / desgleichen alle schandbaren Lieder. Wer aber aus rechter Kunst das beste thut / soll mit dem David- oder Schul-Kleinod verehret werden / und / der nach ihn / mit einem schönen Kräntzlein."*

Das meist sehr zahlreich erscheinende Publikum erhielt gegen Erlegung eines freiwilligen Eintrittsgeldes, das einer der Meister, der Büchsenmeister, entgegen nahm, Zutritt zum Zuhörerraum. Den Anfang der Singschule machte das sogenannte Freisingen, bei welchem jeder, welcher wollte, sogar ein Fremder, singen durfte. Hatte der betreffende Sänger des Inhalts wegen sein Lied den Merkern

genannt, dann durfte er sich mit entblösstem Haupte auf den Singstuhl niederlassen und nach einer kurzen Pause sein Lied absingen, um im Fall des Gelingens den Beifall der Zuhörer entgegen zu nehmen.

Das darauf folgende Haupt- oder Wettsingen wurde mit einem allgemeinen Gesange aller versammelten Meister eröffnet. Hierbei durften nur geistliche, der h. Schrift entnommene oder ihr gemässe Lieder gesungen werden. Sass der Sänger im Singstuhl, dann musste tiefe Stille herrschen; der vorderste der, auf einem niedrigen, durch Vorhänge verdeckten Bühnengerüst sitzenden Merker gab mit dem Rufe »Fangt an« das Zeichen zum Beginn des Gesanges. Nach Beendigung der ersten Strophe musste der Sänger erst die Aufforderung des Merkers »Fahrt fort« abwarten, ehe er weiter singen und sein Lied beenden durfte. Dann verlässt er den Singstuhl, den ein anderer einnimmt. Von den drei oder vier Merkern hatte der erste, der älteste, die betreffende Stelle in der Bibel nachzulesen und darauf zu achten, dass sie auch mit Luthers Uebersetzung übereinstimmte; der zweite musste die Verstösse beachten, welche etwa vom Sänger gegen die Gesetze der Tabulatur gemacht wurden. Der dritte hatte auf den Reim zu achten und etwaige Verstösse gegen diesen zu merken, und der letzte endlich machte seine Notizen über die Melodie. Nach Beendigung des Preissingens beriethen dann die Merker als Preisrichter, indem sie zusammenzogen, wie viel Silben jeder »versungen hatte«. Konnten sie über die mit Preisen Auszuzeichnenden nicht einig werden, dann wurde ein abermaliges Wettsingen veranlasst, damit diese »um den Preis gleichen«, bis endlich einer »glatt« d. h. ohne Fehl — oder doch mit den wenigsten Fehlern — gesungen hatte und als Sieger hervorging. Darauf zogen die Merker den Vorhang auf, riefen die zwei ersten Sieger herbei und überreichten ihnen die Preise; dem ersten, dem »Uebersinger«, wurde das Kleinod umgehängt, eine lange silberne Kette aus breiten, mit dem Namenszug der Stifter bezeichneten Gliedern und angehängten Silbermünzen bestehend. An die Stelle des Kleinods trat später eine von HANS SACHS der Gesellschaft geschenkte Schnur mit drei vergoldeten Silberstücken, auf deren mittlern das Bildniss des Königs David prangte, darnach hiess der erste Preis nunmehr Davidsgewinner. Weil die Schnur durch den häufigen Gebrauch abgenützt war, liess WAGENSEIL sie durch eine silberne Kette mit vergoldeter Denkmünze ersetzen, auf deren einer Seite der Name des Stifters nebst der Jahreszahl CIↃIↃCXVI stand, auf der andern der Vers aus Virgil (Eclog. III, 84):

Pollio amat vestram, quamvis sit rustica, musam.

Der Davidsgewinner brachte dem Inhaber das Recht, bei der nächsten Singschule mit berathender Stimme im Gewerke zu sitzen. Der zweite Preis, der in einem aus seidenen Blumen hübsch geflochtenen Kranze, den der Gewinner aufs Haupt setzte, bestand, machte diesen für die nächste Singschule zum Büchsenmeister für das Einsammeln der Beiträge an der Kirchthür.

Nicht selten kamen auch Preise zum Versingen, welche von Liebhabern der Kunst des Meistergesanges der Schule übergeben worden waren, was dann in der öffentlichen Bekanntmachung Erwähnung fand.

In Nürnberg blieben die zwei ersten Preise Eigenthum der Schule, mussten daher nach Beendigung der Festlichkeit wieder an den Schlüsselmeister, dem auch die Bewahrung der andern Dokumente anvertraut war, zurückgestellt werden.

Diesem Haupt- oder Wettsingen schloss sich dann das sogenannte Zechsingen an, das im Wirthshause abgehalten wurde, und bei welchem auch weltliche Lieder gesungen werden durften. Auch hier verfuhr man nach einer bestimmten Ordnung, der sogenannten Zechordnung, durch welche die Mitglieder zu einem ehrbaren und friedlichen Betragen verpflichtet wurden. Jeder musste beim Eintritt sein Gewehr ablegen; es durften keine »Straffer« (Straf- oder Spottlieder auf bestimmte Personen) und »Reitzer« (aufreizende Lieder) angestimmt werden, und auch unzüchtige Gespräche blieben von der Zeche ausgeschlossen. Verboten waren namentlich auch die »Bramberger und Bergrischen Lieder« (die Lieder vom Brennenberger und von Bergknappen). Da hierbei häufig Preise zum Vertheilen kamen, so wurde auch hier »gemerkt«. Die Preisgewinner hatten ebenso wie die Merker halbe oder ganze Zeche frei: sie haben »ganze üerten, halbe üerten befor«.

Auf der Zeche fand auch die Aufnahme neuer Mitglieder statt, in der Regel am Johannistage. Vor allem musste der Bewerber von ehrlicher Geburt sein, einen stillen, ehrbaren Lebenswandel führen und sich zum fleissigen Besuch der Singschule verpflichten. Nur dann durfte er von seinem Lehrmeister, gewöhnlich ein solcher, der bereits einmal das Kleinod gewonnen, und der ihn auf sein Gesuch schon längere Zeit unentgeltlich im Singen unterrichtet hatte, der Versammlung vorgestellt werden. Darauf unterzogen ihn die Merker einer Prüfung, die sich namentlich auf seine Kenntniss der Vocale und Consonanten, der Reime nach Zahl, Maass und Bindung, auf seine Vertrautheit mit den Meistergesängen, namentlich den vier gekrönten Tönen und auf die Fähigkeit, ein Lied zu merken und es ohne mehr als sieben Silben zu versingen, vorzutragen, erstreckte. Nach beendeter Prüfung traten Meister

und Lehrling ab, und unter dem Vorsitz des ältesten Merkers wurde über die Aufnahme des Candidaten abgestimmt. Ergab diese seine Aufnahme, so wurde er 1) zur beständigen Pflege der Singkunst, 2) zur kräftigen Vertheidigung derselben gegen etwaige Angriffe und Ausfälle, 3) zur Wahrung des geistigen und leiblichen Wohles jedes einzelnen Mitgliedes der Genossenschaft und 4) dazu verpflichtet, dass er weder auf der Gasse noch bei Zechgelagen oder sonstwie durch Absingen eines Meisterliedes die Kunst verunehre und gemein mache, blos vor Freunden könne er auf besonderes Begehren sich hören lassen[1]).

Früher erfolgte die Aufnahme unter Besprengung mit Wasser; allmälig kam dieser Gebrauch ab, weil die Aehnlichkeit mit der Taufe Gewissensscrupel verursachte.

Eine besondere Art der Aufnahme — die Freiung — erfolgte auf Grund eines untadelhaften Lebenswandels und bewährter Tüchtigkeit, ohne jede Prüfung, nach Absingung des meisterlichen Horts in einer Plenarversammlung der Meister.

Die Mitglieder einer Schule, die ganz zunftgemäss gegliedert war, nannten sich nicht Meistersänger, sondern: Liebhaber des deutschen Meistergesanges. Gesellschafter hiessen sie als Mitglied der Gesellschaft. Schüler hiess, wer die Tabulatur noch nicht vollständig inne hatte; Schulfreund, wem sie ganz geläufig war; Singer wurde dann der, welcher wenigstens 5 oder 6 Töne richtig vorzutragen im Stande war; Dichter wurde er dann, wenn er zu einer bereits vorhandenen Melodie besondere Lieder anfertigen konnte. Der Meister musste einen neuen Ton in Maass und Weise erfunden haben.

In Bezug auf den Strophenbau folgten die Meistersänger durchaus dem Beispiele der Minnesinger. Die bei diesen allmälig herrschend gewordene Dreitheiligkeit wurde auch für ihre Dichtungen unumstössliches Gesetz. Der Meistersang — Bar genannt — besteht aus mehreren »Gesätzen oder Stücken oder Gebäuden«, die wir jetzt mit Strophe bezeichnen. Jedes derselben zerfiel wieder in die drei bekannten Abschnitte, in die beiden, den Aufgesang bildenden Stollen und den Abgesang, dem auch noch ein Stollen folgen konnte. Dieser Dreitheiligkeit der Strophenglieder entspricht gewöhnlich auch die Zahl der Gesätze eines Bars, der dann als gedritter Bar bezeichnet wurde. Doch gab es auch gevierte, gefünfte u. s. w. Meistergesänge. Im Anschluss an das ursprüngliche Gesetz

1) Schneider, Dr. Joh. Immanuel: Systematische und geschichtliche Darstellung der deutschen Verskunst. Tübingen 1861, p. 289.



waren wieder die ungeraden Strophenzahlen vorherrschend; der gefünfte oder gesiebente Bar kommen am häufigsten vor.

Mit derselben peinlichen Genauigkeit, mit welcher im Meistersange die Silben gezählt und die Verszeilen abgemessen wurden, erfolgte auch die Einführung des Reims. Die Reimgattungen der mittelalterlichen Dichter kamen meist alle zur Anwendung. Wie der Minnesang hat auch der Meistersang: den überschlagenden Reim, durch welchen die entferntern Zeilen des Bars verbunden werden, den Schlagreim, der durch den Gleichklang der innerhalb der Verszeile stehenden Wörter entsteht; Pausen: Reimwörter, von denen das erste am Anfange, das andere am Schlusse, entweder derselben oder einer folgenden Zeile steht; Körner: die in verschiedenen Strophen vertheilten Reime; Waisen: einzelne Wörter, die entweder zwischen die Zeilen eingeschoben, oder an das Ende des Gesätzes gestellt wurden. Freilich erfolgte jetzt die Verwendung nicht nach Anleitung des dichterischen Genius, wie zum grossen Theil im Minnesange, sondern nach abstracten Regeln, deren Nichtbeachtung zu, eine die Rüge nach sich ziehenden Fehlern wurde. Als solche wurden von den Merkern gemerkt: wenn in zwei oder mehr Reimen die gleichen Silben gebraucht sind, wenn abgeleitete Worte mit dem Stammwort, oder wenn die Vocale ü und i reimten; ebenso waren Reimwörter von gleicher Schreibart aber verschiedener Aussprache verboten. Als Fehler erschien es ferner, wenn in einem Reim oder Vers mehr als 13 Silben waren, »weil mans sonst in einem Athem nicht machen könne, sonderlich wenn eine zierliche Blum im Reimen soll gehört werden«.

Auch für die Ausführung des Gesanges hatten die Meistersänger besondere Bestimmungen: der Sänger wurde gestraft, wenn er zu hoch oder zu niedrig sang; wenn er die Rede in seinen Gesang vermischte; wenn er einen, von einem Meister erfundenen Ton veränderte; wenn der Ton nicht rein, ohne Vorklang intonirt wurde oder wenn nicht jeder Reim »seine Paus« hatte, sondern zwei oder drei ungebührlich herausgeschrien wurden.

So wenig nun auch der Meistergesang positiv Bedeutsames zu leisten vermochte, nur die bereits erwähnten Meistersänger haben einzelne wirkliche Dichtungen geliefert, so blieb er doch nicht ohne wesentlichen Einfluss auf die Entwickelung des Liedes. Namentlich wurde er durch die Sorgfalt, mit welcher die Meistersänger Reim und Strophenbau behandelten, für den Bau des Volksliedes einflussreich. Unzweifelhaft gingen einzelne Lieder des Minne- wie des Meistersanges in das Volk über; namentlich müssen wol alle Volkslieder von künstlicherem Strophenbau auf diesen Ursprung zurückgeführt werden. Nach

dem Vorgange der ritterlichen wie der bürgerlichen Sänger wurde es dem Volke immer leichter, für sein erregtes Innere den rechten Ausdruck im gesungenen Liede zu finden. Besonders bedeutungsvoll aber wurde der Meistergesang noch dadurch, dass er der Melodie zu grösserer Selbständigkeit verhalf, indem er diese unabhängig vom Sprachrhythmus construirte. Wie einst die Sequenzenmelodien, so sind auch die Melodien des Meistergesanges meist zuerst entstanden. Nachdem der Ton von den Richtern für fehlerfrei erklärt worden war, erhielt er in Gegenwart von zwei Gevattern seinen »ehrlichen und nicht verächtlichen« Namen und dann erst wurde dem Erfinder aufgegeben, über eine bestimmte Materie den Text dazu zu verfertigen.

Der Gebrauch, den Melodien bestimmte Namen zu geben, erklärt sich leicht daraus, dass es früh Sitte wurde, nach einer Melodie mancherlei Lieder des verschiedensten Inhalts zu dichten und zu singen; zur leichteren Bezeichnung der betreffenden Melodie erhielt diese einen Namen, der dem ursprünglichen Texte entspricht, und so wurde es allmälig Sitte, jeder neuen Melodie einen solchen Namen zu geben. Dass sie schon früh bestand, bezeugt unter andern auch Nithart:

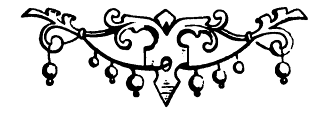
»Sînc, ein guldîn huon: ich gebe dir weize«.

Das »gulden Huhn« ist auch noch später Bezeichnung für eine Melodie. Die Namen, welche die Meistersänger ihren Melodien gaben, sind meist sehr seltsamer Art. Die von HANS SACHS erfundenen dreizehn Töne heissen: die Silberweise mit je 20 Zeilen; der »güldene Ton« mit 22 Zeilen; die »hohe Borkweise« mit 45 Zeilen; die »Morgenweise« mit 27 Zeilen; die »Gesangsweise« mit 25 Zeilen; der »kurze Ton« mit 13 Zeilen; der »lange Ton« mit 35 Zeilen; der »neue Ton« mit 25 Zeilen; der »bewährte Ton« mit 24 Zeilen; der »klingende Ton« mit 20 Zeilen; der »überlange Ton« mit 66 Zeilen; die »Spruchweise« mit 20 Zeilen und endlich der »Rosenton« mit 20 Zeilen, in welchem Sachs 122 Meistergesänge dichtete. Die vier bereits genannten gekrönten Töne der alten Meister — unter dem Namen der »meisterliche Hort« zusammengefasst — wurden am höchsten gestellt. Es sind dies: 1) der lange Ton von Heinrich Müglin mit 20 Verszeilen; 2) der lange Ton von Heinrich Frauenlob mit 24 Zeilen; 3) der lange Ton des Marner mit 26 Zeilen und 4) der lange Ton von Bartel Regenbogen mit 23 Zeilen. WAGENSEIL giebt in dem genannten Werke ihn mit den Melodien, die ebenso reizlos und nüchtern sind wie meist die andern des Meistersanges. Weniger noch wie die Texte sind diese Melodien das Ergebniss dichterischer Begeisterung oder auch nur innerer Erregung; sie

sind nach der nüchternsten Anschauung und Berechnung aus Intervallen zusammengestellt.

Doch erhielt sich der Meistergesang lange in der Gunst der Massen, die ihm nur langsam durch die sich weiter entwickelnde und auch in das Haus eindringende mehr künstlerische Weise des Musicirens streitig gemacht wurde. Im 18. Jahrhundert bestanden noch in verschiedenen Städten Singschulen; in Mainz waren sie bereits früher erloschen; in Nürnberg wurde die letzte Singschule 1770 abgehalten. Den längsten Bestand hatte sie wol in Ulm; hier waren noch 1839 das Gemerk: der Büchsenmeister, der Schlüsselmeister, der Merkmeister und der Kronmeister übrig, welche sich am 21. October 1839 zum letzten Male versammelten und dann dem Ulmer Liederkranz ihre Lade, die Schultafel mit den Gemälden, ihre Tabulatur und die Sing- und Liederbücher schenkten.

Neben der, durch die Reformation und das macht- und siegreiche Hervorbrechen des Volksgesanges sich verändernden Musikpraxis konnte die Weise des Meistergesanges nicht lange bestehen, sie wurde vollständig von dieser verdrängt.



DRITTES KAPITEL.

DIE VOLKSMUSIK.

Weder der Kirchengesang noch die Bestrebungen der Minne- und Meistersänger blieben im niederen Volke ohne Nachwirkung. Die Kirche hatte nicht nur die Freude am Gesange ganz ausserordentlich gesteigert, indem sie diesem eine so hohe Bedeutung für den ganzen Cultus gab, sondern sie war auch eifrig thätig gewesen, um das Volk für die neue Gesangsweise zu erziehen. Sie hatte den im Volke schlummernden Schaffenstrieb geweckt und ihn zugleich in die rechten Bahnen zu leiten verstanden. Immer erneuerte Nahrung und Anregung erhielt dieser dann in den Leistungen der Minnesinger und der Meistersänger; einzelne der ritterlichen Sänger stiegen sogar hinab von den Burgen und aus den höfischen Kreisen und machten die niederen Volkskreise mit den anderen Interessen zum Gegenstande ihrer Lieder, und wenn auch die Meistersinger andere Stoffe wählten, so hielten sie sich jedoch immer bei ihren Gesängen im engsten Zusammenhange mit dem Volke. Dies gelangte schliesslich somit dahin, für sein eigenes Empfinden selbst den geeigneten Ausdruck zu finden — im Volksliede, das mächtig und in tausend Weisen hervorbrach, als das Volk den bisher bevorzugteren Ständen gegenüber grössere Freiheit gewann. Die Glätte und kunstvolle Mannichfaltigkeit der dichterischen Formen des Minnesanges und selbst des Meistersanges vermochte das Volkslied selbstverständlich nicht zu erreichen, diese setzen eine grössere Bildung und Uebung voraus, als das Volk zu gewinnen im Stande ist; aber es übertrifft Minne- und Meistersang bei weitem in Bezug auf Wahrheit und Innigkeit der Empfindung. Das aber, was dem Volksliede seine ungeheuere Bedeutung diesen gegenüber giebt und für alle Zeiten gesichert hat, das ist seine Melodie, die erst wirklichen wahrhaftig künstlerischen Werth erhält, indem sie, als selbständige Nachbildung des Versgefüges zu-

gleich eine treue künstlerische Darstellung der, das Lied erzeugenden Empfindung in Tönen ist. Im Volksliede wurde erst die Musikform des Liedes gewonnen, die zugleich einflussreich für die ganze Musikentwickelung werden sollte. Diese Form aber fand das Volkslied hauptsächlich durch die thatsächliche Einwirkung der, von aussen angeregten Form des Tanzes, weshalb es nothwendig erscheint, erst diesen in seiner volksmässigen Gestalt kennen zu lernen, weil von hier aus erst der gesammte weitere Gestaltungsprozess, dem die Volksmelodie ihre Entstehung verdankt, sich übersehen lässt.

a. DER TANZ UND DIE TANZMUSIK.

Dass der Tanz in den frühesten Jahrhunderten seiner Ausbildung noch andere Bedeutung hatte, als in unserer Zeit, ist schon leicht angedeutet worden. Der Schwertertanz der alten Germanen, den TACITUS beschreibt, war Uebung und Probe körperlicher Kraft und Gewandtheit und zugleich kriegerisches Spiel. Die Kämpfe, welche dann die Geistlichkeit, nachdem die Deutschen zum Christenthum bekehrt worden waren, gegen Tanz und Mummerei führten, beweisen, dass diese auch bei Opfer- und Leichenschmäusen üblich waren, selbst in die christliche Kirche drangen und zeitweise auch beim Cultus Eingang fanden. Noch zur Zeit der Reformation klagt ERASMUS VON ROTTERDAM[1]: »Es erschallet also von pusaunen, trumeten, krumbhörnern, pfeiffen vnd orgeln, vnd darzusingt man auch darein. Do hört man schentliche vnd vnerliche bullieder vnd gesang, darnach die huren vnd puben tantzen. Also laufft man heufig in die kirchen, wie auf ein pan oder spielhauss, etwas lustigs und lieplichs zu hören.«

Ueppig empor trieb der Tanz auf Wiese und Anger und im Hause. Aus den Schilderungen der epischen Gedichte ersehen wir, dass der Tanz im Allgemeinen in doppelter Weise, als umgehender (careole) und als springender geübt wurde. Jener, der ruhige, blos getretene Tanz, war der höfische. Zu seiner Ausführung nahm jeder Mann eine, oder auch zwei Frauen bei der Hand, und unter Saitenspiel oder Gesang, oft auch beides vereint, hielten die Paare mit schleifendem leisen Tritt ihren Umgang. Beim Rundtanz schloss die Gesellschaft einen Kreis und ging singend mit sanfter Bewegung in der Runde umher, den Gegenstand des gesungenen Liedes wol auch durch eine einfache Handlung darstellend. Diese mehr dramatische Gattung des Rundtanzes war namentlich bei Vermählungsfeierlichkeiten beliebt.

---

[1]) Verteutschte Ausslegung über Paulus Corinth. 1, 14. Vom Gesange 1521.

Der einfachste Tanz war der, bei dem Männer und Frauen eine einzige Reihe bildeten und sich drei Schritt vor- oder rückwärts bewegten, dann stehen blieben, indem sie sich hin und her bewegten und dann erst wieder weiter schritten. Die Reihe sang dazu in der Regel ein Lied, das wiederum mit entsprechender Gebehrde begleitet war. Diese getretenen Tänze wurden meist in geschlossenen Räumen ausgeführt. Im weiten Anger, auf Wiese und Feld dagegen wurde der Reien gesprungen. Den getretenen Tanz leitete in der Regel der Vorsänger ein, den gesprungenen führte der Vortänzer an, und ihm sprangen die Paare nach. Hierbei wurde namentlich mancher Unfug getrieben, wiederholt musste die Polizei das Umwerfen der Frauen verbieten. Wer am besten sprang, wurde von der Tänzerin mit dem Rosenkranz, den sie trug, ausgezeichnet:

»See hin, lieber Nikkel mein
Nimm von mir das Rosenkrenzelein,
Wann du hast von mir das lob
Mit sprüngen ligstu allen ob«.

Die verschiedenen Tänze erhielten verschiedene Namen, wie: Govenanz (von convenance), Ridewanz (vom böhmischen radowa), Hoppaldei (von hoppen, hupfen), Murmun, Trypotey, Achsel rote, Houbetschote, Stadelwise (Stadelweise, von Stadel = die Scheune), welche meist den besonderen Charakter des Tanzes bezeichnen.



Abbildung 29.

Verschiedene Zeichnungen aus jener Zeit mögen noch einigen nähern Aufschluss geben. HEFNER[1]) giebt nach einer colorirten Handzeichnung von A. DÜRER eine zum Tanz gehende Nürnbergerin (Abbild. 29). Die Zeichnung trägt von des Meisters Hand die Erläuterung: »Wie die Nürnberger Frauen uf den Tanz gingen«. Es ist klar, dass bei dieser Tracht nur der getretene Tanz auszuführen war, der sogenannte

[1]) III, 26.



Abbildung 30.



Abbildung 31.

h ö f i s c h e. Auch der Tanzsaal von ZASINGER, den wir später bringen, deutet darauf hin.

Den springenden Tanz mögen die beiden vorstehenden Zeichnungen veranschaulichen, die ebenfalls HEFNER[1]) nach einer Zeichnung der Kunstsammlung in Weimar giebt, welche die Kirmes darstellt und von MARTIN SCHONGAUER sein soll (Abbildung 30 und 31).

Aehnlich sind die Vignetten mancher Flugblätter des 16. Jahrhunderts. Wie erwähnt, wurden diese Tänze mit Gesang begleitet, häufiger aber durch den Spielmann mit irgend einem Instrument. Das einfachste war zunächst immer die T r o m m e l, welche vollständig genügte, den Rhythmus zu markiren, was zur Regelung des Tanzes durchaus hinreichend ist. Wie schon erwähnt, blieb die Trommel daher ein beliebtes Instrument beim Tanz:

»Schlag auf Pauker, ein frischen Reien
Lass sich die Weiber ein Weil ermeien«,

heisst es in den Tanzliedern des frühesten Mittelalters, und als dann das Bedürfniss nach einer etwas mehr musikalischen Darstellung des Tanzes, als die Trommel bieten kann, rege wurde, da nahm der Trommelschläger in die linke Hand die Pfeife — eine Langflöte, — um auf ihr eine kurze melodische Phrase ununterbrochen auszuführen, die ebenfalls den Tanzrhythmus darstellte wie die Trommel. Seitdem begegnen wir der Trommel, wie sich später noch zeigen wird, selten allein, der Trommelschläger ist zugleich auch Pfeifer.



Abbildung 32.

»Dar ick hore de pipen gan,
und die leven trummen schlan«

singt das tanzlustige Mädchen im Volksliede. Nachdem aber die S a c k p f e i f e eine vollkommnere Gestalt gewonnen hatte, wurde sie das Lieblingsinstrument beim Tanz, und der Sackpfeifer ein gern gesehener Gast (Abbildung 32). Nebenstehende Abbildung eines solchen Sackpfeifers ist von A. DÜRER; sie gehört zu den Zeichnungen, mit denen der Meister das Gebetbuch Kaiser MAXIMILIAN'S I. versah. Die S a c k p f e i f e — auch Dudelsack genannt — besteht aus einem Schlauch, einem Ansatzrohr und einer

[1]) II, 145.

oder mehreren anderen Röhren. Vermittelst des Ansatzrohrs bläst der Sackpfeifer Luft in den Schlauch, den er mit dem Arme so bearbeitet, dass die Luft in die gegenüber am Schlauch angesetzte Schalmei treibt; diese ist mit sechs oder sieben Tonlöchern versehen, die, um Töne von verschiedener Höhe und Tiefe zu erzeugen, geschlossen oder geöffnet werden, wie bei der Flöte und den ähnlichen Instrumenten; auf dieser Schalmei spielt der Sackpfeifer seine Melodie. Ausserdem sind noch eine, oder wie auf unserem Bilde zwei, Röhren angebracht, die nur je einen Ton geben, den sie ununterbrochen fortsummen; sie heissen deshalb: Summer, Summsen, Gummeln, Stimmer, franz. Bourdons; nicht selten finden wir auch das ganze Instrument so bezeichnet. Ihr Ton bildet in derselben Weise eine Art Bass zur Melodie, wie wahrscheinlich die verschiedenen Saiten beim Organistrum. Das Instrument war seit dem 14. Jahrhundert unstreitig das beliebteste zur Regelung des Tanzes — zahlreich sind die Dudelsackpfeifer, welche das Land durchzogen, und lange Zeit noch hiessen die herumziehenden Musikanten überhaupt Dudelsackpfeifer. Noch im 17. Jahrhundert waren mehrere Arten von Sackpfeifen im Gebrauch, die PRAETORIUS[1]) beschreibt und abbildet; sie führten verschiedene Namen: Der Bock, mit einem grossen langen Horn als Summer; die Schaperpfeiff (Schäferpfeif) mit zwei Summern (in b und f gestimmt), das Hümelchen, ebenfalls mit zwei; der Dudey aber mit drei Summern u. s. w. Zum Sackpfeifer gesellt sich dann wol auch ein zweiter Spielmann, der die sogenannte Rauschpfeife bläst, wie nebenstehende Zeichnung von SEB. BEHAM zeigt (Abbildung 33). Sie unterscheidet sich von der gewöhnlichen Pfeife dadurch, dass das Mundstück nicht direct an das Rohr gesetzt ist, sondern in das sogenannte Kopfstück, das als Mittelstück zwischen Mundstück und Rohr tritt; wie dies



Abbildung 33.

1) Syntagma Mus. II, Cap. 19.

Instrument zu den Oboen und Klarinetten führt, ist leicht einzusehen. Auf einem anderen Bilde BEHAMS gesellt sich den beiden Spielleuten noch der Amtsdiener mit entblösstem Richtbeil zu. In der Regel genügte ein Dudelsackpfeifer oder ein Rauschpfeifer — schlechtweg Pfeifer genannt — auf einer Tonne oder einem Tisch stehend — um die Tanzenden in Bewegung zu bringen und im Takte zu erhalten.

»Pfeif auf Spielmann!
Ich will tanzen um den han
Und will den ersten Reien springen,

heisst es in einem Tanzliede des frühen Mittelalters, und

Beit ein weil, spielmann,
Ich will auch tanzen um den han«

in einem andern. An die Stelle der Pfeifer traten auch — doch wie es scheint seltener — Geiger.

»Werfet ûf die stuben, so ist ez kuele,
Daz der wint
an diu kint
sanfte waeje durch diu übermieder
Sô die voretanzer denne swîgen,
sô sult ir alle sîn gebeten,
daz wir treten
aber ein hovetänzel nâch der gîgen«

singt NITHART VON REUERTHAL, und auf einzelnen Bildern finden wir auch Geiger zum Tanze aufspielen.

Ausführliche Mittheilung darüber, wie es noch im 16. Jahrhundert beim Tanz zuging, giebt der markgräflich-badische Rath und Oberarzt zu Pforzheim JOHANN VON MÜNSTER[1]). »Die deutsche allgemeine Tanzform besteht hierinnen,« heisst es dort, »dass, nachdem bei den Pfeiffern und Spielleuten der Tanz zuvor bestellet, der Tänzer aufs Zierlichste, Höflichste, Prächtigste und Hoffärtigste herfürtrete und aus allda gegenwärtigen Jungfrauen und Frauen eine Tänzerin, zu welcher er eine besondere Affektion trägt, erwähle. Dieselbe mit Reverentz, als mit Abnehmen des Hutes, Küssen der Hände, Knie beugen, freundlichen Worten und anderen Ceremonien bittet, dass sie mit ihm einen lustigen, fröhlichen und ehrlichen Tanz halten wolle.« Hierauf folgt eine lebhafte Schilderung der unangenehmen Scenen, welche hierbei durch einen verweigerten Tanz herbei geführt werden

1) Gottseliger Tractat vom Gottseligen Tantz. 1594.



und die nur zu oft in blutigen Schlägereien endeten. Dann heisst es weiter: »Wenn aber die Person bewilligt hat, den Tanz mit dem Tänzer zu halten, treten sie beide herfür, geben einander die Hände, und umfangen und küssen sich nach Gelegenheit des Landes, auch wol recht auf den Mund, und erzeigen sich sonst mit Worten und Geberden die Freundschaft, die sie vor langer oder kurzer Zeit gewünscht haben, einander zu erzeigen. Darnach, wenn es zum Tanz selbst gekommen ist, halten sie erstlich den Vortanz, derselbe gehet etwan mit ziemlicher Gravität ab. Es kann aber in diesem Vortanz das Gespräch und Unterredung, derer die sich lieb haben, besser gebrauchet werden, als in dem Nachtanz. Das aber haben sie gemein, dass die Tänzer, wenn sie zum End des Gemaches, in welchem sie tanzen, gekommen sind, wieder umkehren, und sich zu beiden Seiten, zur rechten und zur linken, so lang wenden und treiben, vorgehen und folgen müssen, bis der Pfeiffer aufhört zu spielen und ihn gelüstet, ein Zeichen zu geben, dass der Vortanz ausgetanzet sei. Darnach ruhen sie ein wenig, stehen aber nicht lange still. Sind es gute Freunde, so reden sie mit einander von Dingen, die sie gern hören. Ist aber die Freundschaft nicht so gross, so schweigen sie still und warten bis der Pfeiffer wiederum aufbläset zum Nachtanz. In diesem gehet es etwas unordentlicher zu, als in dem vorigen. Denn allhier des Lauffens, Tummelns, Handdrückens, heimlichen Anstosses, Springens und bäurischen Rufens und anderer ungebührlicher Dinge, die ich Ehren wegen verschweige, nicht verschonet wird, bis dass der Pfeiffer die Leute, die wol gern, wenn sie könnten, einen ganzen Tag also tollerweise zusammen liefen, durch sein Stillschweigen geschieden hat. Da hört man dann oft einen schrecklichen Fluch über den Pfeiffer, dass er viel zu bald den Tanz ausgespielet oder auch manchmal den Tanz zu lang gemacht hat. Denn sie schämen sich aufzuhören zu tanzen ehe und bevor der Spieler aufgehört hat zu pfeiffen. Die Strafe wird ihm bisweilen auch zugelegt, dass er noch einmal um dasselbe Geld (wie sie reden) aufblasen muss. Da gilt es dann mit Tanzen aufs Neu. Wenn aber der Tanz zu Ende gelaufen ist, bringt der Tänzer die Tänzerin wiederum an ihren Ort, da er sie hergenommen hat, mit voriger Reverentz, nimmt Urlaub und bleibet auch wol auf ihrem Schooss sitzen und redet mit ihr darzu er durch den Tanz sehr gute und keine bessere Gelegenheit hat finden mögen.« Anschaulicher soll diese Schilderung ein Bild von MARTIN ZASINGER aus dem Jahre 1500 machen. (Abbildung 34.) Die beiden Spielleute links oben, in der beliebten Zusammenstellung »ein Pfeifer und ein Trommler«, spielen eben auf; drei Paare sind bereits zum Tanz (dem Vortanz) angetreten; ein Tänzer



Abbildung 34.

fordert seine Dame zum Tanz auf; ein fünftes Paar sitzt noch im Gespräch. Auf einem zweiten Musikchor oben rechts haben drei Trompeter und ein Pauker Platz genommen, deren Zunftehre es bekanntlich

nicht gestattet, mit den Fahrenden, den Spielleuten, gleichzeitig zu musiciren, zum Tanz aufzuspielen; sie gehörten wahrscheinlich zum Hofstaat des Hauses und waren nur da, um die erlauchten Gäste mit Fanfaren zu empfangen und die Zwischenpausen auszufüllen. Der Diener an der Thür muss sich des Stockes, und wie es scheint, ziemlich herzhaft bedienen, um unbefugte Eindringlinge abzuwehren.

Wo der Gesang mit zum Tanz hinzutritt, da sollte dieser nicht nur den Spielmann ersetzen, sondern zugleich der, den Tanz erzeugenden Stimmung Ausdruck geben. So entstanden die Tanzlieder, die im Metrum und der Melodie sich eng den Tanzschritten anschliessen und deren Text die mannichfachsten, mit dem Tanz in Beziehung stehenden Stoffe behandelt. Sie schildern die Freuden des erwachenden Frühlings, wie die, welche der Winter ins Haus bringt. Weiterhin giebt natürlich auch die Liebe und das Verhältniss der Geliebten zum Liebenden, von Frau und Mann vielfach Stoff für diese Tanzlieder und sie gewinnen selbst eine Art scenischer Darstellung, indem sie in Rede und Gegenrede gehalten sind, wie das Gespräch zwischen Mutter und Tochter:
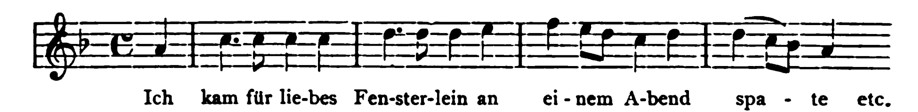
»Dat geit hir gegen den samer,
Gegen de leve samertit,
de kinderken gan spelen
an dem Dale;« dat sprack ein wif.
»Och mömken, min leve moder,
moste ick aldar tom aventdanze gan« etc.

Viel häufiger ist natürlich das Zwiegespräch zwischen Liebenden. Inhalt des Tanzliedes:

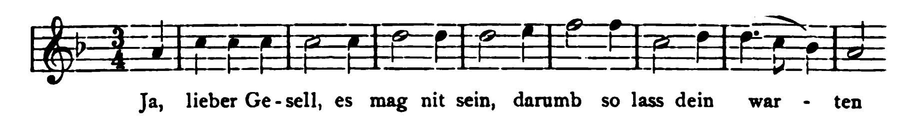
Ich kam für liebes Fensterlein
an einem abend spate;
ich sprach zur allerliebsten mein:
»Ich fürcht, ich kum zu drate;
erzeug mir doch die treue dein,
die ich von dir gewarten,
Sieh, liebe, lass mich ein!«
»Ja lieber gesell, es mag nit sein,
darumb so lass dein warten,
sehn' dich nicht nach der Liebe mein,
es ist darumb zu karten« etc.

Wie hier werden die beiden redend eingeführten Personen häufig auch durch den veränderten strophischen Bau besonders charakterisirt Es hängt dies auch mit der Eigenthümlichkeit zusammen, nach welche

diese gesungenen Tanzlieder meist in Tanz und Nachtanz geschieden werden, jener im geraden, dieser im ungeraden Tact. So ist auch die Rede des Jünglings in dem oben angeführten Liede mit einer Melodie im zweitheiligen Tact versehen:
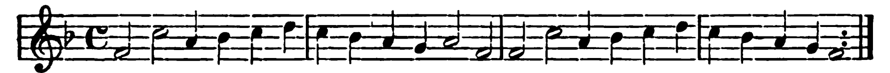


Diese ist zur Gegenrede der Jungfrau fast Note für Note beibehalten, aber im dreitheiligen Tact:



Diese Tanzmelodien erlangten grossen und bedeutenden Einfluss auf die Entwickelung des Liedes, ebenso wie der Instrumentalmusik und der gesammten Kunstentwickelung überhaupt. Das rhythmische Element wurde bisher im Gesange noch weniger berücksichtigt; im alten einstimmigen Hymnus erscheint es noch gestaltend wirkend, aber bei der weiteren Entwickelung des kirchlichen Kunstgesanges fand es weniger Beachtung und noch weniger Förderung; namentlich blieb es bei der mehrstimmigen harmonischen Entfaltung fast ganz unberücksichtigt. Im Volksliede erst machte sich wieder das Bedürfniss nach einer, bis ins Kleinste hinein ebenmässig ausgeführten rhythmischen Gliederung rege, und es fand im Tanzliede, das als das Produkt des Rhythmus erscheint, zunächst entscheidenden Ausdruck. Wir bemerkten bereits, dass der Tanz das rhythmische Motiv erzeugt, welches an sich zur Regelung der Tanzbewegung genügt, auch in seiner ununterbrochenen Wiederholung. Bis ins 17. Jahrhundert hinein begegnen wir in den Lautenbüchern Tonstücken, in denen das einfachste rhythmische Motiv festgehalten ist, so dass der erste Theil nur aus zwei Tacten besteht, nach denen wahrscheinlich lange Zeit getanzt wurde, ehe ein erfindungsreicher Lautenist einen zweiten oder gar dritten, mehr ausgeführten Theil dazu erfand. Sicher spielte mancher Dudelsackpfeifer oder Geiger Jahre lang seinen Tänzern nur diese zwei Tacte, ohne Unterbrechung so lange der Tanz dauerte:



ehe dann einer auf den Gedanken kam, die zweite Wiederholung abzuschliessen, um ein breiteres Motiv zu gewinnen:



und ehe dann TYLMAN SUSATO[1]) diese Zusammenstellung als ersten Theil zum vierten Ronde verwandte. Auf diesem Wege erst gewann der Tanz die breitere, mehr künstlerische Form. Die einfache Wiederholung des rhythmischen Motivs genügt, die Tanzbewegung zu regeln, und die Spielleute dieses frühen Zeitraums dürften sich meist damit begnügt haben. In der weiteren Anordnung und Verknüpfung dieser Motive zu einem gegliederten Ganzen zeigt sich dann schon der schöpferische Geist, der erst bei den Lautenisten des 16. Jahrhunderts durchgreifend und prinzipiell schaffend thätig wird. Die strophische Anordnung des Tanzliedes forderte diese Thätigkeit ganz bestimmt heraus, doch begegnen wir noch in der Blütezeit des Volksgesanges Volksliedern, bei denen für mehrere, zu einer Strophe zusammengefasste Liedzeilen nur eine einzige Melodiezeile beibehalten ist, wie in dem später zu erwähnenden Liede des Lochheimer Liederbuchs: »Von Meiden bin ich dick beraubt«, bei welchem die Melodie von vier Tacten der ersten Verszeile für alle übrigen von verschiedenen Intervallen aus wiederholt wird.

b. DAS VOLKSLIED.

Im 10. Jahrhundert sind es namentlich historische Stoffe, welche das Volkslied behandelt; aber die Begebenheiten werden nunmehr meist geschildert »von Einem, der mit dabei gewesen«. Der Tod des ERBO (um 900), die Schlacht bei Heresburg (915), die Entsetzung OTTOS III. (1000), der Verrath der lothringischen Bischöfe (1024) wurden im Volke besungen, ebenso waren unter ihm Lieder auf die Bischöfe HATTO (904) und BENNO (um 1050), auf den Herzog BOLESLAV von Polen (1109), auf den Tod des Grafen ECBERT VON BÜTEN vor Mailand (1158) verbreitet, von denen uns aber leider nichts weiter erhalten ist. Seit dem 13. Jahrhundert dienten dann auch die Ereignisse von mehr lokaler Bedeutung dem Volksliede als Stoff, und nun begann man auch sie zu sammeln, durch Schrift und Druck zu verbreiten und kommenden Zeiten zu überliefern.
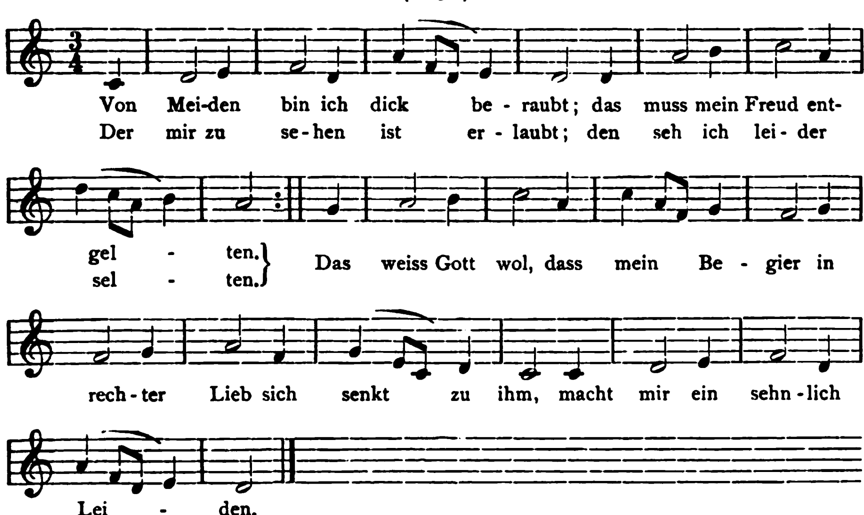
---

1) Souter Liedeken. Het derde musikboexen 1541.



Die Chronikenschreiber der verschiedenen Städte berichten uns seitdem nicht nur von den, in ihrer Zeit beliebtesten Liedern, sondern sie schrieben auch die bedeutendsten ihren Chroniken ein; so sind uns mehrere Hundert historischer Lieder seit dem Anfange des 13. Jahrhunderts erhalten worden. Der weitaus grösste Theil der Volkslieder indess verdankt dem rein persönlichen Empfinden seine Entstehung, wie die zahllosen Liebeslieder, die Reiter-, Jäger- oder Studentenlieder, die Wein- und Gesellschaftslieder, die im 14., 15. und 16. Jahrhundert im Volke verbreitet waren. Die Frage nach der Entstehung dieser Lieder ist leicht dahin beantwortet, dass sie im Volk entstehen, und es ist ganz gleichgültig, ob ein einzelner oder ob mehrere, ob ganze Gesellschaften den Ausdruck für das finden, wovon jeder Einzelne lebhaft und mächtig erregt ist. In Bezug auf den Text ist dies selten bezweifelt worden, nur die Erfindung der Melodien hat man versucht den Laien streitig zu machen, und gewiss mit Unrecht. Die meisten dieser Lieder sind nur gedichtet, um gesungen zu werden und bei ihnen ergänzen sich Melodie und Text so, dass eine getrennte Weise der Erfindung ganz undenkbar ist. Dichter und Sänger vereinigen sich hier unzweifelhaft in einer Person. Dass aber die Erfindung einer Melodie auch andern, als den Musikern von Fach gelingt, dafür bedarf es keines Beweises. Haben doch viele Naturvölker, bei welchen die allgemeine Cultur nur geringe Fortschritte gemacht hat, und die in der Musikübung nicht über den untersten Naturalismus hinaus gekommen sind, eine Menge der feinsten und reizendsten Nationalmelodien erfunden. Auch von den deutschen Volksmelodien dürfte nur eine kleine Zahl auf Musiker von Fach als Erfinder hinweisen. Es sind namentlich die, welche sich noch auf das jener Zeit übliche System der Kirchentonarten stützen. Die anderen treten sogar in Widerspruch mit der Musikpraxis jener Zeit, und wir werden nachweisen, wie die Musiker erst aus der Volksmelodie die neue Anschauung von der wahrhaft kunstvollen Gestaltung der Musikformen, aus der dann auch das neue Musiksystem sich entwickelte, gewannen. Das ist es, was der Melodie des Volksliedes diese ungeheuere Bedeutung den meisten Melodien des Minne- und auch des Meistergesanges gegenüber giebt. Diese erscheinen fast durchgängig als eine Nachahmung der kirchlichen Gesangweise; sie sind nur Schmuck oder Zuthat zum Text. Die Begeisterung, aus welcher das Minnelied hervortreibt, bedurfte des musikalischen Ausdrucks noch nicht. Dem Meistergesange aber ist Begeisterung überhaupt eigentlich immer fremd gewesen. Das Volkslied dagegen treibt nur hervor aus dem, am lebendigen, concreten Inhalt des Lebens genährten Innern des Volksgeistes. Das Volk singt

nur, wenn ihm das Herz voll ist, sei es von Freude oder Leid, Hoffen, Sehnen oder Bangen; es singt auch von nichts anderem, als von dem, was sein Herz bewegt. Dann aber muss es auch singen, und die Melodie wird ebenso der getreue Ausdruck der erzeugenden Empfindung, wie der Text, der sogar in vielen Fällen an Innigkeit und Wärme gegen die Melodie zurücksteht.

Bei der formellen Gestaltung der Melodie wird das Volk instinctiv wieder von demselben Triebe zu bauen, symmetrisch an einander zu fügen, geleitet, welcher auch die Alliteration und die erweiterte Tanzmelodie erstehen liess. Das strophische Versgebäude auch durch die Melodie nachzubilden, ist zuförderst das Hauptbestreben. Der schaffende Genius des Volks verfährt hierbei wieder ganz mit jener naiven Einfachheit, die wir schon bei der Bildung der Tanzmelodien erkannten. Wie er sich dort damit begnügt, nur das rein rhythmische Motiv melodisch darzustellen und für den ganzen Tanz beizubehalten, so beschränkt er sich auch hier darauf, die eine Melodie einer Verszeile für die ganze Strophe beizubehalten, wie in folgendem Liede des Lochheimer Liederbuchs (1452):

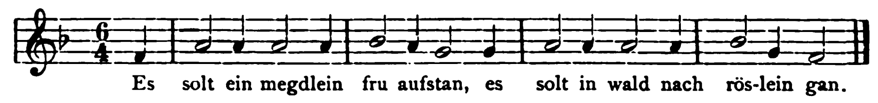


Das Lied hält noch bestimmt die sogenannte dorische Kirchentonart fest, aber in der besonderen Weise, wie es die eine Melodie der ersten Zeile versetzt und auch verändert, zeigt sie zugleich den Weg, auf dem das System der Kirchentonarten durchbrochen wurde; die zweite Zeile des Aufgesanges: »Das muss mein Freud entgelten«, bringt die Melodie der ersten, aber nach der Quint versetzt; die damit gewon-
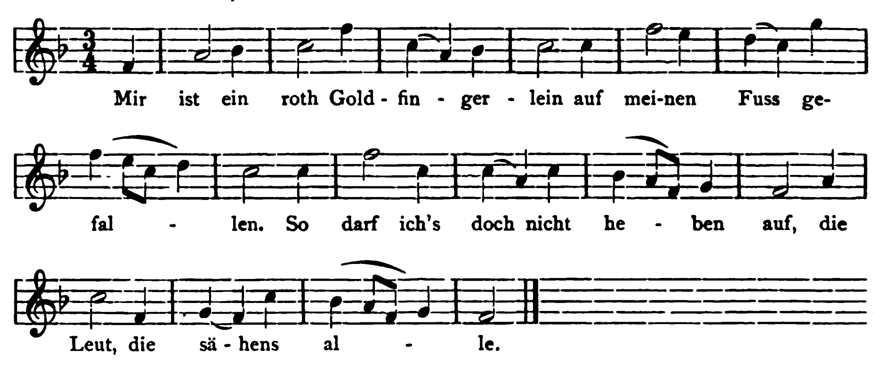
nene neue Tonart — (die aeolische) bedingt die Veränderung am Anfange; der Secundenschritt (c—d) wird in eine Quint (d—a statt g—a) verwandelt. Für den Anfang des Abgesanges: »Das weiss Gott wol«, ist diese Veränderung nicht mehr nothwendig, g—a wird deshalb beibehalten, dafür aber hält die Melodie jetzt nicht an der aeolischen Tonart fest, sondern wendet sich nach der versetzten jonischen



und die nächste Zeile bringt die Melodie dann nach der authentischen jonischen Tonart gewendet; zur letzten Zeile ist die Melodie in der ursprünglichen Fassung der ersten beibehalten. Bei den balladenartigen Liedern wurde in der Regel eine Melodie der einen Zeile ausreichend gehalten, und da meist die alte epische Langzeile, in zwei Halbstrophen getheilt, beibehalten wurde, die Melodie der ersten Zeile einfach für die zweite wiederholt, mit der veränderten Schlusswendung wie in folgendem Liede[1]):



Früh begann der im Volk schaffende Genius daneben schon das ganze strophische Versgefüge in besondern Melodien für jede Zeile nachzubilden, und hierbei beobachtete es ziemlich genau die Reimschlüsse, indem die im Reim verbundenen Zeilen auch melodisch unter sich verbunden werden. Eines der anziehendsten Lieder dieser Art ist das nachstehende[2]):
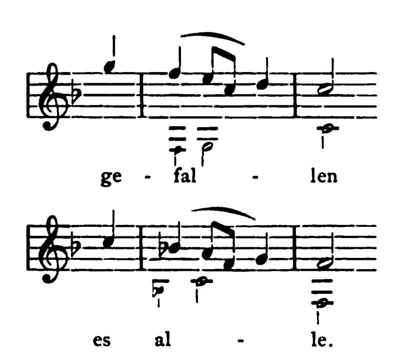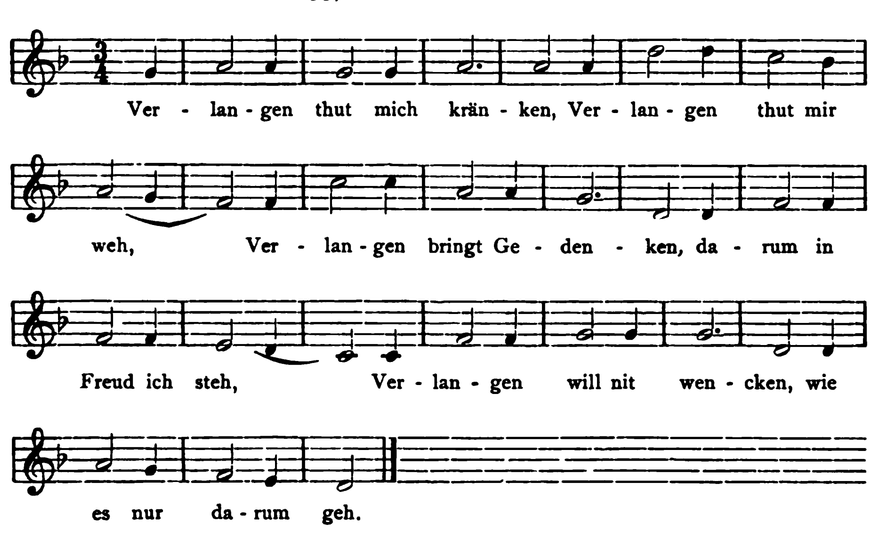


---

[1]) Aus Schmelzel: Guter seltzamer vn kunstreicher Gesang. Nürnberg 1544. Quodlibet 8.

[2]) Aus Otts Sammlung: Hundert und fünfftzehn guter newer Liedlein. No. 4 der fünfstimmig contrapunktirten.
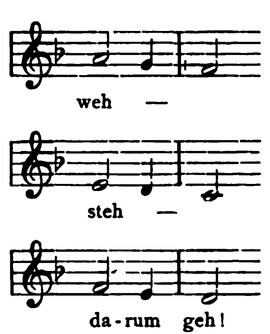
Die Strophe besteht aus zwei gereimten Langzeilen, deren jede wiederum in zwei Hälften zerlegt ist, die nicht reimen; dem entspricht auch vollständig die melodische Gliederung. Auf dem Reim der ersten Langzeile »gefallen« wendet sich die Melodie nach der Dominant und auf dem der zweiten »alle« mit derselben Gesangsphrase wieder zurück nach der Tonika



und mit der Figur wird zwischen der zweiten Halbzeile und der dritten und vierten eine Art musikalischer Alliteration herbeigeführt, welche den festen Bau der Strophe nur noch erhöht. Das Lied gehört nicht zu den ältesten — das moderne System ist zu fest ausgeprägt — aber zu den formvollendetsten. Auch unter den älteren Liedern finden wir ähnliche kunstvoll zusammengesetzte, wie z. B. das nachstehende (Lochheimer Liederbuch Nr. 35):
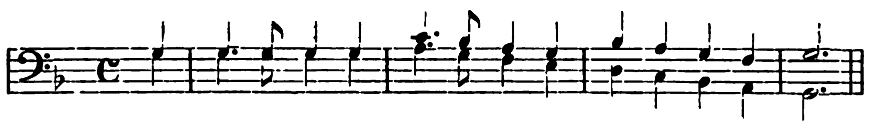


Das Lied ist, wenn auch vielleicht nicht so alt, wie das zuerst von uns mitgetheilte: »Von Meiden bin ich dick beraubt«, doch gewiss älter, als das vorstehende: »Mir ist ein roth Goldfingerlein.« Die dorische Tonart ist hier schon nicht mehr mit der herben Strenge festgehalten, wie in dem ersten. Zwar sind die beiden Stollen des Aufgesanges nicht, wie meist üblich, nach einer Melodie gesungen, sondern jeder hat seine eigene Melodie, aber die Verbindung zur einheitlichen Strophe wird dennoch auch melodisch hergestellt; dieselbe Phrase, welche zum Reime »weh« gesungen wird, hat auch der Reim »steh«, nur nach der Dominant versetzt, und auch der Schlussreim des Abgesanges: »darum geh« bringt sie so, dass auch hier das strophische Versgefüge treu nachgeahmt erscheint.
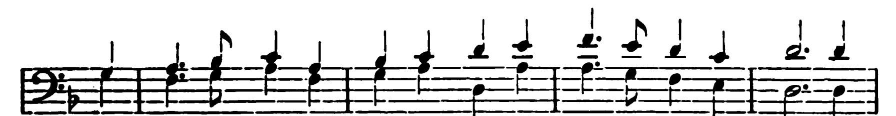


Dieser ganze Gestaltungsprozess wurde durch das alte Kirchensystem mit seinen verschiedenartig construirten Tonleitern erschwert, daher verliess das Volkslied dies System allmälig, es beschränkte sich auf die eine — die jonische (unsere C-dur) Tonleiter, und wie diese dann allmälig Normaltonleiter wurde, deren Verhältnisse von jedem anderen Ton aus nachgeahmt werden, soll im weiteren Verlauf hier noch nachgewiesen werden. Doch sind auch ausser den bereits genannten und oben verzeichneten Liedern noch eine Reihe reizender Melodien zu nennen, welche sich innerhalb des älteren Systems bewegen, wie: »Patientia möcht ich han« oder: »Meins Trauerns ist«, welchen beiden die phrygische, oder: »Es warb ein schöner Jüngling«, der die aeolische Tonart zu Grunde liegt. Noch im 15. und 16. Jahrhundert erhält sich dies alte System auch im Volksliede, und länger noch in der Kunstpraxis, aber das neue, unser modernes, beeinflusste doch allmälig immer stärker die Gestaltung der Volksmelodie. Von den Contrapunktisten des 16. Jahrhunderts sind uns einzelne Melodien in doppelter Bearbeitung, nach dem älteren und nach dem neueren System überliefert worden, wie z. B. die reizende Melodie: »Mir ist
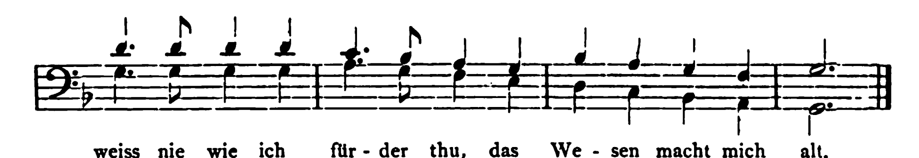
ein feines maidelein«, die bei RHAU[1]) zweistimmig in der versetzten dorischen Tonart behandelt ist:



Mir ist ein fei - nes Mei - de - lein ge - falln in mei-nen Sinn,
Wolt Gott, das ich sollt bei ihm sein, mein Trau-ren wär da - hin.
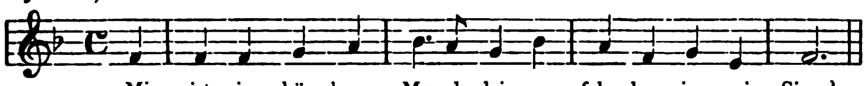


Kein Tag noch Nacht hab ich kein Ruh, das macht ihr schön Ge - stalt; ich

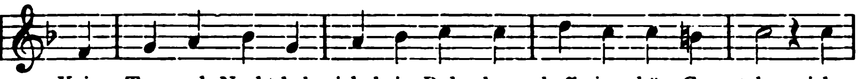


weiss nie wie ich für - der thu, das We - sen macht mich alt.
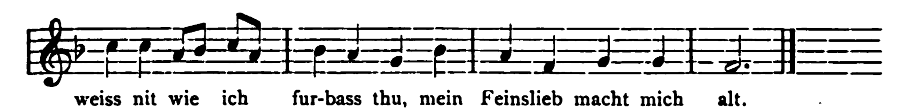
GEORG FORSTER[2]) aber vierstimmig versetzt jonisch (in unserm System):



Mir ist ein schöns brauns Mey-de-lein ge - fal - len in mein Sinn.
Walt Gott, ich sollt heint bei ir sein, mein Trawren für da - hin.



Kein Tag noch Nacht hab ich kein Ruh, das schafft jr schön Ge - stalt, ich



weiss nit wie ich fur-bass thu, mein Feinslieb macht mich alt.

Die beiden Arten der besonderen Führung der Grundmelodie zeigen zugleich eine wie entschieden bedeutsamere und festere Gliederung das moderne System ermöglicht; erst in der zweiten ist sie energisch
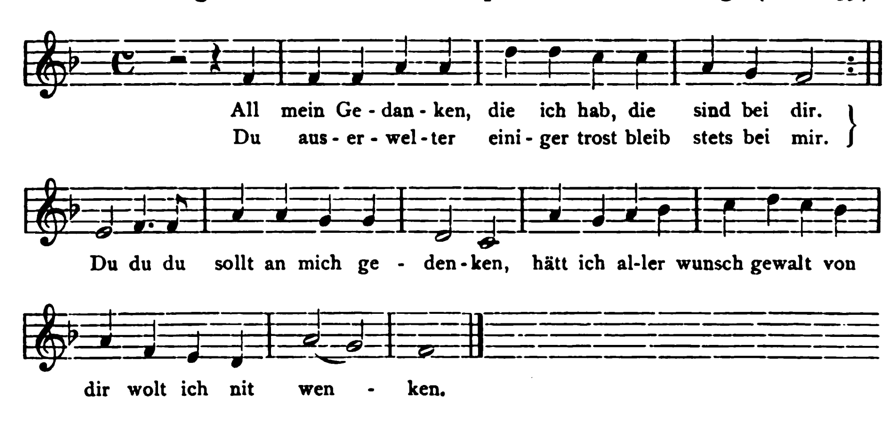
---

1) Bicinia gallica, latina et germanica. Vitebergae 1545.

2) Ein Auszug guter, alter und neuer Teutscher Liederlein. Theil III, No. 68 und etwas verändert Theil V, No. 15.

durchgeführt, und die Nachbildung des strophischen Versgefüges gewonnen, die in der ersten nur leicht angedeutet werden konnte.

Besonders reizend sind einige solcher Melodien, in denen das neue System schon erklingt, ohne dass das alte verlassen wird; es sind dies namentlich solche, bei denen instrumentale Einflüsse wirksam erscheinen, wie in nachfolgendem, das wie eine Alpenhornmelodie klingt (L. L. 39):



Ganz eigenthümlicher Art ist weiterhin die Rhythmik des deutschen Volksliedes. Hierbei wird zunächst der Umstand bedeutsam, dass der deutsche Volksgesang wesentlich durch die kirchliche Weise des Gesanges beeinflusst würde. Dieser schon begnügte sich nicht damit, nur dem sprachlichen Rhythmus sich anzuschmiegen, sondern er verschmähte es nicht, durch eine weiter ausgeführte Melismatik grösseren Reiz zu gewinnen. Die Stimme declamirt nicht nur, sondern sie lässt auf den günstigen Vocalen einzelner Wörter das Organ in oft sogar weit ausgesponnenen Figuren austönen. Eine ganze Reihe solcher Melismen werden namentlich in der mehrstimmigen Musik zu feststehenden Floskeln und sie gingen dann auch in das Volkslied über, wo sie eine noch freiere und leichtere Verwendung fanden. Um des Herzens Lust und Sehnen recht auszutönen, wurden einzelne Wörter mit weiter ausgesponnenen Melismen ausgeschmückt und dadurch die Verszeile oft bedeutsam über das ursprüngliche rhythmische knappe Schema sinnig erweitert.

Eine andere Eigenthümlichkeit der Rhythmik dieser deutschen Volkslieder ist der bunte Wechsel, in welchem das ursprüngliche Metrum häufig dargestellt wird. Die musikalische Rhythmik ist ungleich reicher, als die sprachliche. Die einfachen Sprachmetra sind musikalisch in grosser Mannichfaltigkeit darzustellen, und davon macht die Volksmelodie oft den weitesten Gebrauch, so dass nicht selten die

Zwei- und die Dreitheiligkeit in einem einheitlich abgeschlossenen und fest gefügten Tonsatz abwechseln. Wie bereits erwähnt wurde, ist es zunächst dem schaffenden Volksgeist nur darum zu thun, die Liedzeile treu nachzubilden, und wie er sich hierbei alle Freiheiten der Melodieführung gestattet, so auch die der mannichfachen Darstellung des Rhythmus. Er respectirt das sprachliche Metrum, aber er giebt ihm jene mannichfaltigere Gestalt, welche die musikalischen Mittel zulassen. Es werden so in einzelnen Liedern von gleichem Metrum nicht nur die eine Verszeile zwei- und die andere dreitheilig rhythmisirt, sondern innerhalb derselben Melodiezeile wechselt nicht selten die drei- mit der zweitheiligen Darstellung des ursprünglichen Metrums. Dieser Wechsel in der musikalischen Darstellung des sprachlichen Rhythmus giebt dem Volksliede zugleich ein neues Mittel, die Schlüsse der Verszeilen bedeutsamer zu machen. Diese werden nicht nur durch Melismen, sondern auch noch dadurch ausgezeichnet, dass bei vorwiegend zweitheilig rhythmisirten Melodien die Zeilenschlüsse drei- und bei dreitheilig rhythmisirten die Zeilenschlüsse zweitheilig behandelt werden. Häufig wird die ganze Strophe dadurch wirksam abgeschlossen, dass in der letzten Zeile an Stelle des zweitheiligen, der dreitheilige Rhythmus tritt. Es mag dies Verfahren durch die Tanzlieder, die, wie wir bereits erwähnten, in Vor- und Nachtanz geschieden sind, hervorgerufen sein.

Besonders anziehend erscheinen die Volkslieder, in denen beide Weisen, die neue declamatorische mit der gesungenen vereinigt sind, wie in den drolligen z. B. der Melodie des Gutzgauch[1]), namentlich aber in den übermüthigen, oft ausgelassenen Parodien der kirchlichen Gesangsweisen, wie: »Es hat ein Biedermann ein Weib«, »Wir zogen in das Feld« und »Was trag ich auf den Händen«[2]). Ferner sind zu nennen eine ganze Reihe von Zech- und Schmauseliedern, unter ihnen wiederum die Martinslieder zum Preise der Gans, in welchen die möglichst treue Nachahmung des Gikgak den Gipfelpunkt bildet. Eins der beliebtesten jener Zeit war: »Mein Gesell wie reucht dein Haus so wol«. Höchsten Reiz aber entfalten die Melodien der Liebeslieder, die ähnlich wie bei den vorerwähnten enger an das Wort anknüpfen. Die Lieder: »Ich weiss ein hübsches Fräulein«, »Gesell wiss Urlaub säum dich nit«, »Der Mai will sich mit Gunsten erweisen«, »Nun grüss dich Gott, mein feine Krot«, »Nun grüss dich Gott mein Truserlin«, »Drei Laub auf einer Linde«, »Wol auf gut G'sell von hinnen«, »Lieblich hat sich ge-

1) Siehe des Verfassers Geschichte des deutschen Liedes. Berlin 1874, p. 57.
2) G. Forster, Theil II, 25, 20, 58.

sellet«, »Es warb ein schöner Jüngling«, »Mein Freud möcht sich wohl mehren«, gehören zu den bedeutendsten Liedern aller Länder und Zeiten und sind werth unterm Volk lebendig erhalten zu werden.

Wie in der Form und im Rhythmus und der ihnen zu Grunde liegenden Harmonie sind die Volksmelodien ferner in ihren Wirkungen wesentlich von denen des kirchlichen Hymnus, wie von denen des Minne- und Meistergesanges geschieden. Die Kirche zeigte sich früh darauf bedacht, dem Klange den sinnlichen Reiz seiner Wirkung abzustreifen. Die Erhabenheit und Grossartigkeit der christlichen Weltanschauung kommt mehr im ganzen Bau der Hymnenmelodien als in ihrem Klange zum Ausdruck. Die religiöse Empfindung bindet und bändigt die bunte Mannichfaltigkeit des rein menschlichen Empfindens. Das Bewusstsein von der Nähe des allmächtigen Gottes erfüllt es mit staunender Ehrfurcht und nöthigt dem, aus dieser Stimmung emportreibenden Gefühl eine ernstere Haltung auf. Selbst die religiöse Inbrunst scheint gehalten und getragen von diesem Gefühl der Ehrfurcht und Demuth. Dem entsprechend gewinnt der religiöse Hymnus eine grossartige, erhabene, ernste, strenge Form. Diese ist genau so geschlossen wie beim weltlichen Liede, aber nicht so eng gegliedert wie dies. Die Hymnenmelodien vermeiden die klang- und reizvollsten Intervallenschritte ebenso, wie die bunte Mannichfaltigkeit der musikalischen Rhythmik. Sie halten sich vorwiegend in den ruhig erhabenen, mehr einförmigen Intervallenschritten, und die ursprüngliche Starrheit der Rhythmik wird nur durch eine gesangreiche Melismatik gemildert. Die Melodien des Minne- und Meistergesanges zeigen kaum eine Spur von tieferer Empfindung, sie sind nur das Produkt von mehr gewohnheitsmässigen Uebungen. Weil die Lieder gesungen werden sollen, konnten auch die Minne- und Meistergesänge der Melodien nicht entbehren, diese aber erhoben sich nur selten über den Standpunkt der Nothwendigkeit und Nützlichkeit. Erst die Volksmelodien entspringen wieder, wie die Melodien des Kirchenhymnus, aus dem Quell höchster Begeisterung. Aber diesmal sind es rein menschliche Empfindungen, welche sich in ihnen entäussern. Die Freude an der Natur, Liebeslust und Leid, Wehmuth und Trauer, überhaupt alles, was das menschliche Herz erregt und bewegt, finden jetzt beredten und wahren Ausdruck in der Melodie. Damit gewinnt diese zugleich einen erhöhten sinnlichen Reiz. Jene Melodien, die der Freude an Wald und Feld, oder der glückseligen Liebe Ausdruck geben, sind zugleich erfüllt von dem Zauber, den diese Empfindungen über die ganze Innerlichkeit des Menschen ausbreiten, aber auch die Lieder des Schmerzes und der Trauer entbehren niemals der Süsse, die unser Herz gefangen nimmt.

Auch in diesen Melodien sind die klangvollsten, ohr- und herzgewinnensten Intervallenschritte mit Vorliebe gewählt. So gelangten die Volksmelodien allmälig zu der Geschmeidigkeit und Weichheit der Form, welche der kirchliche Hymnus und die auf ihm basirende Kunstpraxis nicht haben konnte. Auch das Volkslied declamirt meist noch sehr sorgsam, so dass der Ton gewissermassen aus dem Wort hervorzutreiben scheint, die Sprachmelodie wird in vielen Fällen ganz gewissenhaft beobachtet, aber zugleich bis zur selbständigen reizenden Melodie gesteigert, und gerade diese Lieder gewinnen einen seltenen Grad von Glut der Empfindung. Hier sind namentlich auch noch die Refrainlieder zu erwähnen mit der regelmässigen Wiederholung eines Wortes oder Verses oder einer ganzen Strophe nach jedem poetischen Abschnitt. Dieser Refrain wird eingeschoben aus dem doppelten Grunde, um in ihm der Grundstimmung direct bestimmten Ausdruck zu geben, zugleich aber auch die melodische Darstellung zu erweitern. Wie er so hauptsächlich Träger der Stimmung ist, so wird er auch zugleich der Hauptfactor der Musikgestaltung des Liedes und vor allem der Ballade, in der er vornehmlich das lyrische Element vertritt. Dass bei der ganzen Gestaltung der Melodien die äusseren Umstände, unter denen sie emportreiben, thätig mitwirken, ist schon angedeutet worden. Wie in dem erwähnten Liede der Klang des Alpenhorns die Melodie beeinflusst, so bestimmt auch der Klang des Jagdhorns die Jägerlieder, der Klang der Schalmei und der Flöte die Schäferlieder in der Melodienbildung; von dem Duft und Glanz in Wald und Flur geht etwas in die Lieder der Natur hinüber und in die Fischerlieder etwas vom Rauschen des Wassers. Soldatenlieder aber wurden bereits im 16. Jahrhundert auf die Trommelmärsche und Trompetensignale gedichtet.

Schon im nächsten Abschnitte werden wir nachweisen können, wie das Volkslied die gesammte Musikpraxis zu beeinflussen beginnt, diese allmälig ganz umgestaltet und ein neues Musiksystem hervortreiben lässt.
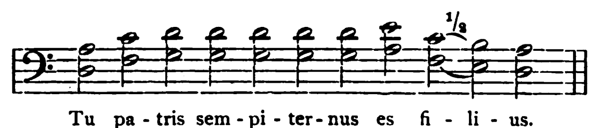


VIERTES KAPITEL.

DIE ANFÄNGE DES MEHRSTIMMIGEN GESANGES.

Derselbe Zug, in Tönen zu formen und zu bilden, der im Christenthum wach gerufen war, und welcher eine ganz neue Verwendung des Tones veranlasste, führte auch zur Ausbildung der Mehrstimmigkeit. Sie ist bei den vorchristlichen Völkern nur in beschränktem Maasse vorhanden gewesen, soweit sie durch die Natur der Gesangsorgane bedingt wird. Diese erscheinen in verschiedenen Stimmklassen, die nicht alle im Einklange singen können. Hierauf beruht unzweifelhaft auch der antiphonische Gesang der Hebräer und die Anordnung der griechischen Chöre in Strophe und Gegenstrophe. Will die Bassstimme eine vom Tenor gesungene Melodie nachsingen, so wird sie das nur in der ihr bequemsten Tonlage thun und diese ist eine Quint (oder auch Quart) tiefer als beim Tenor; aus demselben Grunde singen dann die hohen Frauen- (oder Knaben-)stimmen mit den Tenören und die tiefern mit den Bässen in Octaven. Dem entsprechend gestaltete sich der Wechselgesang bei den Griechen und Hebräern: die eine Partie der Stimmen sang die Strophe und die andere die Gegenstrophe in den ihnen bequemsten Lagen; diese Weise fand auch in der christlichen Kirche Eingang und wurde Jahrhunderte hindurch geübt. Es lag aber nahe, beide Chöre auch zusammen zu führen und so entstand die vielbesprochene Diaphonie (verschiedene Stimmen), auch Symphonie (Zusammenklang) und Organum genannt, als eine Art mehrstimmiger Gesang, bei welchem das obere Stimmpaar in Quinten sang und das untere denselben zweistimmigen Gesang in der unteren Octave ausführte. Man hat diese Weise vielfach bezweifelt, und doch war die Mehrstimmigkeit auf anderem Wege kaum zu erreichen.

HUCBALD'S Erklärungen, die er von dieser Art Mehrstimmigkeit giebt, lassen es deutlich erkennen, dass er die »organisirende Stimme« durchaus für keine eigentlich neue Stimme hält. Ihm ist zunächst der Einklang kein Intervall, keine wahre Consonanz, sondern Identität. Die Diaphonie — auch Organum genannt — bezeichnet er als »einträchtig zwiespältigen Gesang«. Den ersten einfachsten und fasslichsten (facilior et apertior) Zusammenklang sieht er in der Verdoppelung der Melodien in zwei oder drei Octaven. Den Namen Organum hält er auf alle Intervalle anwendbar, namentlich aber auf Quarten und Quinten: die Quinte entspricht dem Grundton, sie zeigt in den Fortschreitungen der Melodie genau dieselben Schritte von Tönen und Halbtönen:

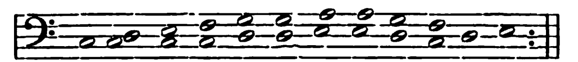


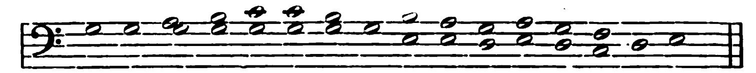
Es unterliegt wol kaum einem Zweifel, dass Jahrhunderte hindurch diese Stimmen einander nachsangen, dass die Unterstimme den Cantus firmus allein sang und ihr dann die Oberstimme eine Quint höher folgte, bis man einfach beide, als ganz gleichbedeutend, zusammenführte. Wir erfahren weiter, dass verschiedene Lehrer die Quinte als mit dem Grundton durchaus identisch erklärten und deshalb sogar beim fünften Ton dasselbe Zeichen wie für den Grundton setzten. Für HUCBALD ist das Organum mit der Quinte oder der Octave und Quinte ganz unbedenklich. Das Organum mit der Quarte dagegen will er nur mit der nöthigen Vorsicht angewendet wissen. Er unterscheidet daher mehrere Arten des Organums, je nachdem es aus Quarten oder Quinten oder in der Verbindung mit doppelten Octaven besteht. Die eine Stimme ist dabei Hauptgesang (vox principalis), die andere Organalstimme (vox organalis.) Bei der Ausführung in Octaven sind beide die vox principalis, es ist also im Grunde kein Organum vorhanden. Für unsere harmonisch geschulten Ohren ist diese Art der Mehrstimmigkeit — das Organisiren wie man es nannte — sehr unerquicklich: allein in jener Zeit hörte man weniger auf die Zusammenklänge als solche, sondern auf den Gang der Melodie; das Ohr war so ausschliesslich melodisch geschult, dass es durch das Quintenorganum nicht verletzt werden konnte und ausdrücklich bemerkt HUCBALD[1]): »Singen zwei oder mehrere mit bedächtiger Gravität, wie es

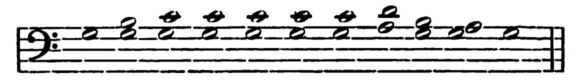
1) Musica Enchiriades cap. XIV. Gerbert, Script. Tom. I, p. 166.

bei solchen Sätzen sein muss, zusammen, so wirst du sehen, dass aus der Vermischung der Stimmen ein angenehmer Zusammenklang entsteht«. So wird auch die bereits besprochene Einrichtung jenes, Organistrum genannten Instruments erklärlich, bei welchem wahrscheinlich ebenfalls Quint und Octave mit ertönten, ebenso wie die besondere Technik der erwähnten steglosen Streichinstrumente.

HUCBALD bespricht auch noch eine zweite Art des Organums, bei welchem die Quartenparallelen vorherrschen, aber, bei deren Unvollkommenheiten auch noch andere Intervalle hinzugezogen wurden, und giebt dazu nachstehendes Beispiel:







Diese Art des Organisirens wird von HUCBALD nur zweistimmig gebraucht, er hält es auch nicht für überall gut anwendbar. Für das Organum in Quintenparallelen hält er eine reichere Stimmenzahl für angemessen, hier lassen sich nicht nur der cantus firmus, sondern auch die organisirende Stimme in der Octave verdoppeln: »diese Symphonien werden verschiedene und süsse Cantilenen ineinander mischen und mit mässigem Zögern gesungen, genau ausgeführt, wird die Annehmlichkeit dieses Gesanges ausgezeichnet heissen dürfen«. Diese Gattung war natürlich von den Sängern auszuführen nach der einfachen Aufzeichnung des cantus firmus; die organisirenden Stimmen sangen diesen einfach in der Quint, Quart oder der Octave; nur der von dieser Art abweichende Contrapunkt, jene andere Weise des Organums musste für die ausführenden Sänger aufgezeichnet werden. Darnach benannte man später diese beiden Weisen; jenes Parallel-Organum hiess: »über dem Buch singen« (supra librum canere), wurde aber die vom cantus firmus abweichende Weise des Organisirens gebraucht und dem entsprechend aufgezeichnet, so war dies die »fertige Sache« (res facta).

Man darf annehmen, dass dies Organum auch in Deutschland, wie überall geübt wurde, wo der gregorianische Gesang Verbreitung und Pflege gefunden hatte. Diese Art der Mehrstimmigkeit war die ganz natürliche Consequenz der Einrichtung des gregorianischen Gesanges und es bedurfte durchaus nicht besonderer Inspiration, um darauf zu kommen. Wo es aber noch nothwendig war, gaben gewiss die Tractate HUCBALD'S Anregung und Anleitung, den Weg weiter zu verfolgen. Derselben Anschauung, welche das Organum entstehen liess, entsprang dann auch das Quinten- und Octavenverbot, das in den nächsten Jahrhunderten von den Theoretikern aufgestellt und siegreich durchgeführt wurde. Jene zweite Art des Organums, bei welcher auch die andern Intervalle als Quint und Octave zur Anwendung gelangten, erweckte das Bewusstsein von der Selbständigkeit der Stimmen, welche durch Quinten und Octavenparallelen aufgehoben erscheint. Als man fühlte, dass die helleren und beweglicheren Oberstimmen die Selbständigkeit ihres Klanges den tieferen Männerstimmen gegenüber aufrecht erhalten müssen, führte dies von selbst darauf, die Stimmen abweichend zu führen, und nachdem dies von Theorie und Praxis als Nothwendigkeit anerkannt war, ergab sich das Verbot der Fortschreitung zweier Stimmen in Quinten oder Octaven als nächste Consequenz von selbst, weil diese die Selbständigkeit der Stimmen aufhebt. Etwa 100 Jahre nach HUCBALD (um das Jahr 1020) erhalten wir wieder durch einen Benedictiner, durch GUIDO VON AREZZO (Guido Aretinus) eingehende Nachrichten über den Stand der Musikpraxis jener Zeit. Daraus ersehen wir, dass die Mehrstimmigkeit bis dahin nicht nur an sich noch wenig gefördert ist, sondern dass sie überhaupt nur noch wenig Einfluss auf die ganze weitere Entwickelung gewonnen hat. Der Musikunterricht ist noch hauptsächlich Gesangunterricht und dieser beschränkt sich vornehmlich noch auf den einstimmigen gregorianischen Gesang und das ihm zu Grunde liegende Tonsystem. Wie HUCBALD bediente sich auch GUIDO beim Gesangunterricht des Monochords. Im Prolog zu seinem »Microlog« [1]) erklärt er, dass die Töne auf diesem Instrument am leichtesten unterschieden werden können und verlangt, dass derjenige, welcher Musik lernen wolle, auch seine Hand im Gebrauch dieses Instruments übe; und mehrere Kapitel handeln von demselben.

Die sogenannte Solmisation, die man ihm zuschreibt, ist wahrscheinlich nicht von ihm, sondern erst von seinen Schülern weiter ausgebildet. Immer noch war das Hauptbestreben dieser ganzen Zeit dar-

1) Gerbert, Script. Tom. II, p. 2—24.

auf gerichtet, die Technik des Gesanges zu erweitern und zugleich die Methode des Unterrichts zweckentsprechender und mehr fördernd zu machen; dies führte auf die Einführung der sogenannten Guidonischen Silben. Die Melodie des Hymnus: »Ut queant laxis« ist so beschaffen, dass die sechs Zeilen der ersten Strophe immer um einen Ton höher anfangen und GUIDO bediente sich desselben, wie er an Bruder MICHAEL schreibt, beim Unterricht. Er räth diesem, wenn er sich irgend einen Ton oder ein Neuma so dem Gedächtniss einprägen will, dass er beide ohne Anstand angeben könne: diesen Ton oder Neuma im Anfange irgend eines Gesanges zu merken und giebt den Hymnus als Beispiel. Aus den Anfangssilben: ut, re, mi, fa, sol, la ist dann die sogenannte Solmisation entstanden. Veranlassung dazu mag auch noch die Intervallenlehre GUIDO'S gegeben haben. Im vierten Kapitel seines Microlog behandelt er diese; er spricht nur vom Tonus, dem grossen Raum (ganzer Ton) und vom Semitonus, dem kleinen Raum (Halbton) und von sechs Intervallen, der grossen und kleinen Secunde, grossen und kleinen Terz, und der Quarte und Quint. In neuerer Abschrift werden auch noch die Sexte und Octave erwähnt, aber zugleich bemerkt, dass sie selten vorkommen. Diese, einzig auf der damaligen Gesangspraxis beruhenden Winke und Erörterungen konnten recht wol seine unmittelbaren Schüler, die sich bald nach seinem Ableben über ganz Europa verbreiteten, zur Solmisation und zur Regelung der Kirchentonarten durch das Hexachord verleiten. Weil für sie der Sitz des Halbtons das eigentlich bewegende Moment ist, so bildet dieser auch die Grundlage des Solmisationssystems; er wurde immer mit mi — fa bezeichnet. Demnach war ut — re — mi — fa — sol la Bezeichnung für die ersten Töne jeder Durtonleiter in unserem Sinne — sowol für c — d — e — f — g — a als g — a — h — c — d — e; aber eine vollständige Tonleiter von acht Tönen liess sich nicht unmittelbar mit diesen Silben singen; es mussten die Hexachorde gewechselt werden, man hatte zu mutiren oder zu permutiren:

c d e‿f g a h ‿ c
ut re mi‿fa so la
ut re mi⁀fa.

Diese Mutation namentlich war eine erfolgreiche Uebung, welche die Sängerknaben innerhalb des gesammten Tongebietes förmlich heimisch machte. Mit der wachsenden Fülle des musikalischen Darstellungsmaterials wurde die Solmisation indess zum »crux tenellorum puerorum«; sie verschwand deshalb allmälig aus der Musikpraxis, die auch beim Gesange schliesslich die Acht-Tonleiter annahm.

Auch dem Erleichterungsmittel zur Einprägung des Tonsystems, der sogenannten guidonischen Hand, das man jener Zeit beim Gesangunterricht anwandte, hat GUIDO nur den Namen gegeben. Wahrscheinlich hatte einer seiner Schüler die Entdeckung gemacht, dass die Hand so viel Glieder zählt, als das guidonische Tonsystem Töne, nämlich 19, von Γ bis $\genfrac{}{}{0pt}{}{d}{d}$ und so brauchte er sie dazu, das System dem Gedächtniss des Schülers leichter einzuprägen. Jedes Glied wurde zum Satz eines Tones gemacht, das obere Glied des Daumens erhielt den tiefsten Ton G; von da geht es herab, quer hinüber am kleinen Finger hinauf, nach den oberen Gliedern der folgenden drei Finger, vom Zeigefinger abwärts und so weiter, so dass der letzte Ton $\genfrac{}{}{0pt}{}{d}{d}$ auf das zweite Glied des Mittelfingers kam.

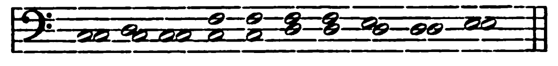
Die Entwickelung der Mehrstimmigkeit war in diesem Zeitraum noch nicht viel weiter gediehen als vorher. Das, was GUIDO vom Organum berichtet, stimmt ziemlich genau mit dem überein, was bereits HUCBALD davon sagt. Doch findet er das Organum in Quinten schon etwas hart und empfiehlt als weicher seine Diophonie, ein Organum in lauter Quarten:

Ser-vo fi-dem

Doch nähern sich auch die Stimmen einander, um im Einklange auszutönen:

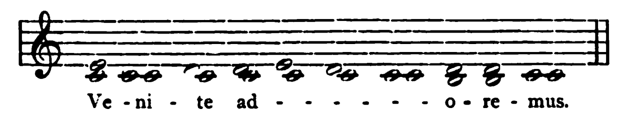
De-vo-ti-o-ne com-mit-to — — —

und diese Weise bezeichnet GUIDO als »Occursus = Zusammenlauf«. Auch von jener andern Art des HUCBALD'schen Organums mit andern Intervallen giebt GUIDO Beispiele. Besonderes Wohlgefallen hat er an dem Occursus in der Terz:



Ho-mo e-rat in Hi-e-ru sa-lem.

und am Schlusse bringt er ein Organum mit vorwaltender Terz:



Ve-ni-te ad- - - - - - -o-re-mus.

Durch derartige praktische Uebungen gelangte man dazu, Wesen und Natur der Intervalle in ihrem Zusammenklange zu erkennen und nicht nur wie bisher nach ihrer melodischen Wirkung in der Aufeinanderfolge. Dass weder HUCBALD noch GUIDO diese verschiedenen Weisen der Mehrstimmigkeit erfunden haben, sondern dass sie nur Kunde geben von der, in ihrer Zeit üblichen Art derartige Gesänge auszuführen, unterliegt keinem Zweifel mehr; auch die weitere Entwickelung der Mehrstimmigkeit ist noch Jahrhunderte hindurch das ausschliessliche Produkt der Gesangspraxis. Diese führte zunächst darauf, die begleitenden Stimmen in abweichender Weise zu führen, dem Cantus (der ursprünglichen Melodie) einen Discantus (eine abweichend begleitende Stimme) zuzugesellen und diese Art wurde gewiss schon praktisch ausgeführt, als die erwähnten Theoretiker nur noch vom Organum berichten.

Zu besonderer Ausbreitung scheint diese Weise des Gesanges in Frankreich, wo sie Déchant genannt wurde, gelangt zu sein; dort wurde sie bereits im 11. Jahrhundert mit einer gewissen Sorgfalt geübt. Es entstanden Meisterschulen (Maîtrise), in denen der Singmeister (Maître) die Knaben und auch erwachsene Sänger in der, übrigens aus dem Stegreif gesungenen Weise des Dechantirens unterrichtete. Diese bestand darin, der gegebenen Melodie — dem Cantus — eine zweite zuzugesellen, die, weil sie selbständig sein sollte, nicht wie beim Organum, mit dem Cantus in Octaven, Quinten oder Quarten gehen durfte, sondern in anderen Intervallen sich bewegte. Dies führte ganz direct zur Gegenbewegung der Stimmen, die wir dann auch vorwiegend in den, aus jener Zeit erhaltenen Proben eines solchen Discantus festgehalten finden, so dass, wenn der, den Cantus führende Tenor steigt, der Discantus fällt und umgekehrt. Eine nothwendige Folge dieses Verfahrens ist dann, wie erwähnt, das Verbot der Fortschreitung beider Stimmen in Quinten und Octaven, durch welche die Selbständigkeit der Stimmen aufgehoben wird. Auch das, uns so barbarisch erscheinende Verfahren, ganz verschiedene Melodien unter einander zu mehrstimmigen Sätzen zu verbinden, dem wir bereits in jener Zeit begegnen, entspringt aus dieser Freude an der Verknüpfung selbständiger Melodien. Dass diese eine ziemlich willkürliche sein musste und dass dabei die eigenthümliche Wirkung der Intervalle noch wenig berücksichtigt werden konnte, ist klar. Hier nun griffen die Theoretiker ordnend und sichtend ein, indem sie auch die Natur der Zusammenklänge untersuchten und diejenigen auswählten, welche der neuen Praxis des mehrstimmigen Gesanges als Grundlage dienen.

FRANCO VON KÖLN — wahrscheinlich in Niederdeutschland ge-

boren, ein Theoretiker des 12. Jahrhunderts, giebt bereits eingehende Erklärungen und Eintheilung der Consonanzen und Dissonanzen. Consonanzen sind ihm die, welche zusammen angeschlagen, dem Gehör nach sich vertragen und Dissonanzen, welche dem Gehör nach nicht zusammenstimmen. Er theilt dann die Consonanzen in vollkommene, unvollkommene und mittlere, und rechnet zu den vollkommenen den Einklang und die Octave; die grosse und die kleine Terz sind ihm unvollkommene und die Quinte und Quarte mittlere Consonanzen. Die Discordanzen theilt er in vollkommene und unvollkommene und zählt zu jenen die kleine Secunde, übermässige Quarte und grosse und kleine Septime und zu diesen die grosse und kleine Sext. Hierbei thut er zugleich den für seine Zeit und die gesammte Weiterentwickelung der Mehrstimmigkeit äusserst wichtigen Ausspruch: »dass jede unvollkommene Dissonanz unmittelbar vor einer Consonanz sehr wol klinge«.

Andere Theoretiker des 12. und der nachfolgenden Jahrhunderte wie GUIDO, Abt von Chalis, JOHANN DE GARLANDIA, HIERONYMUS DE MORAVIA, JOHANN DE MURIS, PHILIPP VON VITRY u. A. weichen hier und da in der Bezeichnung und der Eintheilung der Intervalle von einander ab, doch in der Hauptsache treffen sie mit FRANCO zusammen und durch ihre Bestrebungen zumeist wurde so die frei geübte Thätigkeit des Organisirens und Discantisirens zum wirklich gesetzmässigen Contrapunctiren geführt. Nach den späteren Theoretikern des 14. Jahrhunderts, wie MURIS, war auch der Discantus nichts anderes, als ein Organum, das aus zwei Stimmen bestand: dem, den Cantus firmus führenden Tenor und einer höheren Stimme, dem Discantus. Bald setzte man dann eine dritte Stimme hinzu (Triplum) und dann auch noch eine vierte (Quadruplum). FRANCO giebt bereits über die Einführung dieser dritten Stimme die nöthige Anweisung; er fordert, dass man darauf achte, wie sie sich zu den vorhandenen schickt; sie solle nicht immerfort mit einer und derselben auf- oder absteigen, sondern bald mit dem Tenor, bald mit dem Discant, und wenn sie mit der einen dissonire, müsse sie mit der andern consoniren.

Die natürlichste Folge all' dieser Bestrebungen für die Entwickelung der Mehrstimmigkeit war, dass jetzt auch das Zeitmass der einzelnen Töne genauer beobachtet werden musste. So lange die Gesänge nur einstimmig ausgeführt wurden, und selbst noch bei der scheinbaren Mehrstimmigkeit des Organums, war es noch wenig nöthig, dass die Sänger sich streng an ein bestimmtes Zeitmass hielten; erst als die begleitende Stimme abweichend vom Cantus und doch so geführt werden sollte, dass beide vereinigt dem Gehör angenehm erklingen, war es nothwendig, die Ausführung beider durch ein bestimmtes Zeitmass

zu regeln. Man war nunmehr gezwungen, den Zeitwerth jedes einzelnen Tones gegen den mit ihm zugleich erklingenden genauer abzumessen, als bisher bei der einfachen Tonfolge. Damit beginnt — etwa in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts — die Entwickelung der sogenannten Mensuralmusik (musica mensurata, cantus mensurabilis), der gegenüber die bisherige Gesangsweise als Cantus planus oder Musica plana erscheint. Für die Aufzeichnung des mensurirten Gesanges erwies sich ebenso die Neumennotirung, wie die aus derselben bereits entsprossene Choralnote ungenügend. Der Punctus der Neumen war bereits im 11. Jahrhundert zum viereckigen Notenkopf geworden und er wurde zur Grundlage für die Mensuralnote. Wieder galt es zunächst die Länge und die Kürze zu fixiren. Nach den Regeln der Prosodie wurde die Kürze als Maass angenommen. Das Zeichen für sie, die Brevis ■, wurde als Maass für die übrigen auch Tempus genannt. Für die Länge bediente man sich desselben Zeichens mit einem Strich an der rechten Seite (cauda oder tractus) ■. Den vorwiegenden gebräuchlichen Versmaassen, dem Trochäus und Jambus entsprechend, wurde der dreitheilige Rhythmus herrschend; die Darstellung des Trochäus ergab ■ ■ und die des Jambus ■ ■. Daher galt den alten Mensuralisten auch das dreitheilige Maass als vollkommen (perfectum) und das zweitheilige, das erst im 14. Jahrhundert als selbständiges rhythmisches Maass auftritt, als unvollkommen (imperfectum).

Die wachsende Ausbreitung des selbständigen Gesanges führte naturgemäss darauf, nicht nur die Brevis wieder zu theilen, wodurch die Semibrevis ◆ gewonnen wurde, sondern auch den Werth der Longa zu erhöhen, zur Duplex longa, später Maxima genannt ▬ oder ■■. Diese vier Notengattungen kommen schon bei Franco von Köln, dem ältesten Schriftsteller, welcher von der Mensuralmusik Kunde giebt, vor. Weitere Theilungen ergaben dann die Minima, Semiminima, Fusa u. s. w. Etwa in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts begann man in Frankreich bis zur Minima herab diese nicht mehr auszufüllen; namentlich durch die Niederländer gewann dann diese weisse Notirung vor der schwarzen das Uebergewicht. Diese offen gelassenen Noten erhielten demnach folgende Gestalt ▭ Maxima; ▭ Longa; ▭ Brevis; ◇ Semibrevis; ◇ Minima, und seitdem wurden sie nur in einzelnen Fällen geschwärzt, wo es gilt, ihren Werth zu verändern.

Wie schon die Neumenschrift die Melismen, die auf eine Silbe gesungenen, aus zwei und mehr Tönen bestehenden Figuren in einem Zeichen darstellte, so zogen auch die Mensuralisten die Zeichen der verschiedenen Töne des Melisma in eins zusammen; es entstanden die sogenannten Ligaturen, von denen uns gleichfalls FRANCO VON KÖLN berichtet. Schon in der ältern Notirungsweise mit der viereckigen Note wurden zwei, zu einer Silbe gehörigen Noten zusammengehängt zur: ligatura ascendens und als: ligatura descendens. In der Mensuralmusik wurden die Melismen oft sehr weit ausgedehnt und so wuchsen auch die Ligaturen zu grosser Mannichfaltigkeit an. Man unterscheidet die schräge Ligatur: ligatura obliqua und die gerade: ligatura recta

Durch die ligatura obliqua werden immer nur die beiden Töne durch den Anfang und das Ende der Figur bezeichnet, nicht auch die dazwischen liegenden. Es ist klar, dass in diesen Melismen die Töne vom Werth einer Brevis vorherrschten; die vom Werth einer Maxima, Longa oder Semibrevis waren selbstverständlich nicht ausgeschlossen, allein sie kamen viel seltener vor als jene; es wurde daher die Brevis zur Grundlage der Ligatur, so, dass einzelne Tonlehrer ihre Unterweisung mit der Generalregel begannen: »Jede in Ligatur gesetzte Note ist eine Brevis, mit Ausnahme der in den folgenden Regeln inbegriffenen«, und es ist dies so zutreffend, dass die Maxima, Longa und Semibrevis meist durch eine Brevis dargestellt werden konnten, die erst durch ihre besondere Gestalt oder Stellung oder durch die Hinzufügung eines Striches diesen höhern oder auch geringern Werth erhielt. Auch des Punktes bedienten sich die Mensuralisten bereits und zwar als Punctum augmentationis oder additionis, der den Werth der Note, hinter welcher er steht, um die Hälfte verlängert und als Punctum divisionis zur Scheidung der Noten, um anzuzeigen, dass eine Note von der halben Geltung zur vorgehenden oder folgenden doppeltwerthigen gezogen werden solle. Ebenso wie die Töne, mussten nunmehr auch die Zeichen für das Schweigen genau bestimmt werden. Dem entsprechend behandelte man auch die Pausen mit derselben Sorgfalt. Man bediente sich hierzu der senkrecht durch die Linien gezogenen starken Striche; die ein Spatium ausfüllende galt für die Brevis ; die durch zwei Spatien gezogene galt demnach vier ; die einen halben Tact füllende nur einen halben Tact u. s. w.

Eine eigenthümliche und praktische Art hatten die Mensuralisten, das Tempo zu bestimmen. Sie nahmen die Zeitdauer eines Auf- oder Niederschlages beim mässig ruhigen Taktiren als Maass an, nannten sie *Schlag* oder *Tactus* und bezeichneten bei den Tonsätzen, wie viel solcher Tactus auf jede Notengattung gerechnet werden sollten, oder umgekehrt, wie viel Noten auf einen Tactus. Später setzte man an die Stelle der Brevis die Semibrevis. So lange der dreitheilige Tact in der Praxis vorherrschte, war die Theorie vom Tact und seiner Aufzeichnung in dieser Weise noch verhältnissmässig übersichtlich und leichter fasslich. Als aber gegen Ende des 13. Jahrhunderts der zweitheilige Tact neben dem dreitheiligen zu grösserer Geltung gelangte, war es nothwendig, beide durch bestimmte Tactzeichen zu unterscheiden. Der vollständige Kreis: ○ wurde das Zeichen für das Tempus perfectum und der nach rechts offene: C für das Tempus imperfectum. Mit der anwachsenden Fülle der rhythmischen Formeln, welche die Praxis herauftrieb, bedurfte es dann zu ihrer Bestimmung immer neuer Zeichen. Sollte die Bewegung verdoppelt werden, so dass die Brevis anderthalb Tactus galt, so wurde der Kreis durchstrichen ⌽; eine 3 wurde dem Kreise beigegeben, wenn der Zeitwerth verdreifacht werden sollte, es wurden dann drei Semibreven auf einen Tact gesungen. Das Zeichen für die Prolatio, nach welcher die Semibrevis perfect gemessen wird, also drei Minimae galt, ist ein Ganz- oder Halbkreis mit Punkt ⊙ Ͼ; fehlt der Punkt, oder ist der punktirte Kreis oder Halbkreis durchstrichen ⌽ ¢; so war die Semibrevis imperfect und gilt nur zwei Minimae u. s. w. Diese ganze Theorie ging aus dem Bestreben hervor, die allmälig gewonnenen Notengattungen und ihre mannichfaltige Verwendung zu rhythmischen Figuren dem alten System einzufügen, um sie so der allgemeinen Praxis zugänglich zu machen. Diese aber war mit Eifer thätig, die künstlichsten contrapunktischen und canonischen Formen auszubilden. Namentlich für die letztere gewährte die Mensuralnotenschrift mancherlei besondere Vortheile; sie ermöglichte, dass selbst mehrchörige Canons auf einer oder auch nur wenigen Zeilen aufgezeichnet werden konnten.

Hauptsächlich durch die Untersuchungen, welchen die Theoretiker das Organum und den Discantus unterwarfen, veranlasst, wurde die Mehrstimmigkeit seit dem 14. Jahrhundert in die Bahnen geleitet, auf denen sie zu machtvollster, herrlichster Entfaltung kommen sollte. *Wie die wohlgebildete Melodie auf der Erkenntniss der Intervalle in Bezug auf die Tonfolge beruht, so musste der gesetzmässig geübten Mehrstimmigkeit die vollste Er-*

kenntniss der Intervalle als Zusammenklänge in Bezug auf ihre consonirende oder dissonirende Wirkung voraus gehen.

Erst so war es möglich, zu einer gegebenen Stimme eine zweite selbständige zu finden, die mit jener gemeinsam ausgeführt, eine wolthuende Wirkung ausübt. Selbstverständlich verschwinden Discant und Organum allmälig auch dem Namen nach. Sie bezeichnen die mehr aus dem Stegreif geübte Thätigkeit. Jetzt wurde Note gegen Note (oder Punkt gegen Punkt: punctum contra punctum) gesetzt und so gewann die Bezeichnung Contrapunktiren und Contrapunkt allmälig allgemein Eingang für diese Thätigkeit und ihr Produkt. Doch ebenso wie es auch schriftlich aufgezeichnete Discante gab, so wurde auch der Contrapunkt häufig noch improvisirt — (Contrapunto a mente oder Cantus supra librum). Namentlich verstanden sich die französischen und niederländischen Sänger darauf; in Deutschland wurde dieser improvisirte Contrapunkt nur wenig geübt.

Die künstlichen Formen des Canons fanden namentlich durch die Niederländer sorgfältigste Pflege. Ebenso natürlich wie das Organum und der Discant, ergaben sich auch die Formen des Canons aus dem melodischen Zuge der Stimmen. Es lag zu nahe, die Tonleiter mit sich selbst zu contrapunktiren:

				8.	9.	10.	11.	12.	13.	
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	etc.
				1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.

Damit aber war die Grundlage für die Entwickelung der canonischen Formen und deren Weiterbildung gegeben. Damit zugleich auch für die sogenannten Falso Bordone (Faux Bourdons), eine besondere Art Organum, bei welchem der Tenor nicht in Quinten und Octaven, sondern mit Terzen und Quarten begleitet wird:

$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{c}$	h	$\bar{c}$	h	a	g	a
g	a	g	f	g	f	e	d	c
$\underline{e}$	$\underline{f}$	$\underline{e}$	$\underline{d}$	$\underline{e}$	$\underline{d}$	$\underline{c}$	$\underline{H}$	$\underline{A}$

Eine kunstvollere Gattung sind die späteren Falsi-bordoni, wie sie beispielsweise Lodovico Viadana veröffentlichte. Die oben erwähnte Art wurde von den Sängern aus dem Stegreif geübt, namentlich zur Bildung von Schlusscadenzen. Die Meister der niederländischen Schule Wilhelm Dufay, geboren am Anfange des 15. Jahrhunderts — Johannes Okeghem — (Okenheim), der in den Jahren von 1470—1515 blühte, wie seine Zeitgenossen Jacobus Obrecht (geb. 1430, gest.

1507), JOSQUIN DE PRÉS (Jodocus Pratensis, geb. um 1445, gest. am 27. August 1521) und dessen Zeitgenossen ANTONIUS BRUMEL, PIERRE DE LA RUE, LOYSET COMPÈRE u. A. haben, wie erwähnt, diesen canonischen Formen höchste Ausbildung zu Theil werden lassen und zwar bis zu jener Grenze, an welcher diese ganze Thätigkeit nicht selten in mechanische Spielerei ausgeht.

In Deutschland war die einfache Weise des Contrapunkts zu derselben Zeit bereits hoch bedeutsam entwickelt. Da dieser ganze Prozess sich zumeist an den Melodien des gregorianischen Gesanges und innerhalb der Kirche vollzog, dieser aber in Deutschland dieselbe sorgfältige Pflege gewann, wie in Italien, Frankreich und den Niederlanden, so darf man annehmen, dass auch hier der Gang der ganzen Entwickelung derselbe war wie dort. Wie weit aber dieser einfache Contrapunkt bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hier entwickelt war, davon geben die Ars organisandi von CARL PAUMANN und die mehrstimmigen Sätze des Lochheimer Liederbuches in überraschender Weise Zeugniss.

CONRAD PAUMANN ist 1410 in Nürnberg und zwar blind geboren. Früh wandte er sich dem Studium der Tonkunst zu und erreichte bald auf den verschiedenen, seiner Zeit besonders gebräuchlichen Instrumenten, der Orgel, Laute, Flöte, Harfe und Geige aussergewöhnliche Fertigkeit. Namentlich war er auch mit dem Contrapunkt vertraut und da er zugleich die Weisen des gregorianischen Gesanges sich vollständig angeeignet hatte, so wurde er zum Organisten an der Sebalduskirche in seiner Vaterstadt ernannt. Hier erreichte er bald eine solche Berühmtheit, dass ihn (1447) HANS ROSENBLÜTH als »Meister ob allen Meistern« in seinem Spruchgedicht auf die Stadt Nürnberg besingt und darin bedeutungsvoll ausruft: »Wo mach den ein pesser meister sein | dorvmb ich nürnberg preis vnd lob | wan sie leit allen stetten ob | an kunstreichen hübschen mannen«. 1446 vermählte sich PAUMANN mit MARGARETHA WEICHSER. 1452 veröffentlichte er das oben erwähnte Werk: »Ars organisandi«, und sein Ruf hatte sich mittlerweile so weit verbreitet, dass er an die Höfe der Fürsten berufen und dort mit seltenen Ehren ausgezeichnet wurde. In Italien erhob man ihn sogar in den Ritterstand. Später berief ihn Herzog ALBRECHT III. an seinen Hof nach München und hier starb er am 24. Januar 1473. Seine Grabstätte in der Frauenkirche in München ist durch ein marmornes Denkmal ausgezeichnet, von welchem wir nachstehend eine Abbildung geben (Abbild. 35). Es zeigt den Künstler orgelspielend und umgeben von den Instrumenten, die er gleichfalls meisterlich gespielt haben soll. An der Wand hängen Harfe und Laute, zwischen beiden oben an der Decke die Flöte, zu Füssen lehnt die Theorbe.

Das Orgelbuch des Meisters ist eine Sammlung von grösstentheils zweistimmigen Orgelstücken, die ebenso in die Technik des Orgelspiels, wie in die des Contrapunktes einführen sollen. Es beginnt mit Be-

gleitung der Scala auf- und abwärts; sowol stufenweis wie in Terzen, Quarten, Quinten und Sexten ausgeführt. Diesen Uebungen folgen die üblichen Cadenzen aus den 6 Tönen C D E F G A und dann noch ausgeführtere Tonsätze über jeden dieser Töne. Mit freien Uebungen schliesst dann das eigentliche Orgel-Uebungsbuch (»Et sic est finis«).

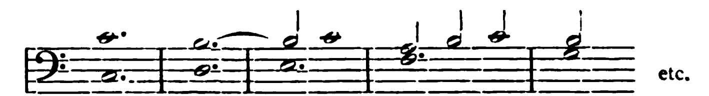


Abbildung 35.

Dann folgen noch Orgelcompositionen, Magnificat, Liederbearbeitungen und dergleichen: darunter auch solche von WILHELM LEGRANT, PAUMGARTNER und GEORG VON PUTENHEIM. Den Anforderungen des Instruments entsprechend, zeigt der Contrapunkt dieser Tonsätze eine weit grössere Freiheit der melodischen Führung, als beim vocalen

Satze bisher üblich ist. Bei den Singstimmen ist mehr das Bedürfniss vorhanden, die Harmonie auszuprägen. Deshalb steht hier immer vorwiegend Note gegen Note, um zunächst die Mehrstimmigkeit als solche wirken zu lassen. Die Instrumentalisten wurden früh der grösseren Beweglichkeit ihres Klanges bewusst, und sie suchen daher auch früh den vocalen Contrapunkt dadurch instrumental umzusetzen, dass sie alsbald zu »coloriren« und zu »diminuiren« beginnen, d. h. die länger gehaltenen Noten in Noten von geringerem Werthe aufzulösen. So erscheint schon der Contrapunkt in PAUMANN'S Orgelsätzen:

Es bedarf wol keines weiteren Hinweises, dass dieser Contrapunkt ursprünglich vocal gedacht ist:



etc.

und nur durch Auflösung der langen Noten vermittelst des »Diminuirens und Colorirens« instrumental umgesetzt wird. Auf demselben Verfahren beruhen auch die anderen Uebungen und Tonsätze, wo sie nicht den vocalen Contrapunkt unverändert beibehalten. Dass dieser bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Deutschland nach der angegebenen Richtung bis zu einer höheren Stufe entwickelt war, das bezeugen zunächst die dreistimmigen Sätze des bereits mehrfach erwähnten Lochheimer Liederbuches. Bei sieben Liedern desselben sind dem Tenor, d. h. der melodieführenden Stimme, ein Contratenor und ein Discantus zugefügt, ganz in der Weise, wie es bereits angedeutet wurde. Zunächst sei erwähnt, dass hier Tenor nicht, wie in unserer Zeit eine Stimmgattung — die hohen Männerstimmen — bezeichnet, sondern überhaupt die Stimme, welche die Melodie führt, gleichviel ob dies in unserem Sinne eine Alt- oder Bassstimme ist. Erst seitdem es üblich wurde, einer der hohen Männerstimmen die Melodie — den Tenor — zu geben, gilt dieser Name als Bezeichnung der Stimmgattung. Der bei den in Rede stehenden dreistimmigen Bearbeitungen der Melodie — dem Tenor — zugesellten Contratenor gehört derselben Stimmgattung an, wie der Tenor und er bildet zu jenem eine durchaus selbständige zweite Stimme in der Weise jenes Organums, nach welchem die zweite Stimme, die sich rhythmisch und auch melodisch ziemlich genau dem Cantus firmus anschliesst, um Octaven und Quinten zu vermeiden, vorwiegend in Gegenbewegung contrapunktirt, so dass, wenn jener steigt, die contrapunktirende Stimme fällt und umgekehrt. Der, von einer andern Stimmgattung ausgeführte Discant aber bildet eine freie Gegenstimme zu diesem zweistimmigen Tenor. Wir finden also hier eine durchaus kunstvolle und mit künstlerischem Verständniss ausgeführte Vereinigung der beiden Weisen des Organisirens und des Discantisirens, die den Beweis liefert, wie rasch die theoretischen Untersuchungen der Intervalle als Zusammenklänge in der Praxis Eingang gefunden hatten und bis zu welcher Sicherheit man auch bereits in Deutschland in der Beobachtung der Regeln der Stimmführung gelangt war. Diese zeigt nicht nur keine falschen Fortschreitungen, sondern sie führt auch schon zu einem geordneten dreistimmigen Satz, der zum Theil von ganz guter Wirkung selbst für harmonisch geschulte Ohren ist.

Ausserordentlichen Einfluss auf die weitere Ausbildung des Contrapunkts und namentlich auf die Praxis, nach welcher allmälig der vierstimmige, in Sopran, Alt, Tenor und Bass sich darstellende Satz der ganzen weiteren Entwickelung zu Grunde gelegt wurde, gewann

besonders die Pflege der Nachahmungsformen, deren sich namentlich die Niederländer in dieser Zeit mit Eifer unterzogen und die in Folge dessen auch in Deutschland Eingang fand. Diesem Einfluss besonders verdanken die deutschen Meister dieses Jahrhunderts, ADAM VON FULDA, HEINRICH FINK (auch Finck), PAULUS HOFHEIMER (auch Hoffhaimer) und vor allem der bedeutendste unter ihnen HEINRICH ISAAK ihre hervorragende Bedeutung.

ADAM VON FULDA, ein gelehrter deutscher Mönch (um 1450 geboren), ist namentlich als Theoretiker bekannt. In seinem 1490 verfassten Tractat: De Musica, behandelt er in 45 Kapiteln: Erklärung, Erfindung und das Lob der Musik, die Solmisation (mit der guidonischen Hand), Schlüssel, Ton und Schall, die Mensuralmusik, Consonanzen, Dissonanzen u. s. w., und er erweist sich darin namentlich als einen bewundernden Anhänger der Niederländer. Von seinen Compositionen ist nur eine vierstimmige Motette bekannt, welche GLAREAN [1]) mit dem lateinischen Text: »O vera lux et gloria« veröffentlichte. ADAM VON FULDA componirte sie zu deutschem Text und in dieser Weise war die Motette in Deutschland sehr beliebt. Der Tonsatz unterscheidet sich schon wesentlich von dem des Lochheimer Liederbuchs namentlich dadurch, dass die Accorde als solche allmälig hervortreten und die Grundpfeiler der, durch die einzelnen Stimmen ausgeführten Melodien bilden. Es ist dies die nothwendige Folge der aus der bisher geübten Praxis gezogenen theoretischen Grundsätze in Bezug auf Zusammenklänge. Diese führte ganz naturgemäss dazu, den Accord mehr als solchen, und nicht nur als das Produkt der melodischen Führung der Stimmen zu betrachten, und so entwickelte sich allerdings in Jahrhunderte langer Arbeit jene grossartige Harmonik des alten Kirchensystems, die bald ihren Ursprung aus der Melodik und diese selbst zeitweise ganz vergessen machte. Es erscheint schon in dieser Periode als ein Vorzug der deutschen Meister, dass sie keine dieser beiden Richtungen so einseitig verfolgten, wie die Niederländer oder Italiener. Während jene mit fast ausschliesslichem Eifer die aus der Melodik unmittelbar hervortreibenden künstlichen Formen des Canons weiter bilden, wird für die Italiener gar bald die harmonische Entfaltung des Tonmaterials das Hauptziel ihrer Thätigkeit. Schon früh waren die deutschen Meister bemüht, beide Richtungen zu verschmelzen; Melodie und Harmonie so zu verbinden, dass eine die andere trägt und machtvoll unterstützt. Das ist's, was die Arbeiten der vorerwähnten Meister, deren Wirksamkeit noch in das letzte Viertel

---

1) Dodecachordon. Basel 1547.

dieses Jahrhunderts fällt, vor denen der Niederländer auszeichnet und ihnen zugleich die höhere Bedeutung für die Weiterentwickelung dieser Formen giebt. Die ernste und eingehende Sorgfalt, mit welcher die deutschen Meister bald dem Volksliede ihre Thätigkeit zuwendeten, blieb nicht ohne durchgreifenden Einfluss auf ihre anderweitigen contrapunktischen Arbeiten. Auch die Niederländer liessen die Volksmelodien nicht unbeachtet, hauptsächlich aber nur in so weit, als sie von ihnen einzelne Phrasen entlehnten, um sie in ihren Cultusgesängen zu verarbeiten. Die deutschen Meister erkannten dagegen früh in dem Volksliede eine der hauptsächlich treibenden Mächte der ganzen weitern Musikentwickelung und unterstellten sich seinem Einfluss gar bald in ausgedehntester Weise. Der, im altchristlichen Hymnus, dem gregorianischen Choral, sich bereits schöpferisch erweisende Zug nach kunstvoll gegliederter Formgestaltung war durch die Weiterbildung der Mehrstimmigkeit der Harmonik — ganz entschieden gehemmt worden; erst als er im Volke, im Volksliede wieder lebendig geworden ist, zwingt er auch die Harmonik auf jene Bahn der Entwickelung, auf welcher erst die gesammten vocalen und dann auch die instrumentalen Tonformen in wunderbarem Reichthum zur Entfaltung gelangen konnten, was in den nachfolgenden Kapiteln bereits nachgewiesen werden soll.



FÜNFTES KAPITEL.

DIE INSTRUMENTE UND INSTRUMENTALISTEN DIESES ZEITRAUMS.

Trotzdem Kirche und Obrigkeit die Spielleute im frühen Mittelalter mit feindseliger Härte behandelten, wuchs die Zahl derselben dennoch bis zu bedeutender Höhe an. Nur die Trompeter und Pauker hatten als Hof- und Heer-Trompeter und -Pauker in der Gesellschaft eine geachtete und selbst einflussreiche Stellung gewonnen: die sogenannten Spielleute dagegen waren, wenn auch in einzelnen Kreisen zu Zeiten gesucht und freudig begrüsst, doch sonst im Allgemeinen von der Gesellschaft als ehr- und rechtlos fast ganz ausgestossen. Wie bereits früher erwähnt ist, gehörten neben einem Sackpfeifer ein Trompeter und Trommler schon im 13. Jahrhundert zu einem fürstlichen Hofstaat. Den Zwecken eines solchen entsprachen neben der Trompete die Pauke am besten, deshalb wurden diese beiden Instrumente früh ausschliesslich hoffähig und wegen der mancherlei Dienste, zu welchen Trompeter und Pauker verwendet wurden, erhielten sie allmälig immer gesichertere Stellung und erneute und erweiterte Privilegien. In den verschiedenen Reiterbestallungen wird die Kunst der Trompeter und Pauker eine »adlich ritterlich freie Kunst« genannt, zu deren Erlernung ehrliche Geburt und ehrliches Herkommen nöthig war, ebenso wie dass der Lehrjunge keiner Leibeigenschaft und Unterthänigkeit zugehöre. Ausdrücklich wird immer wieder darauf hingewiesen: dass man einen Trompeter oder Pauker einem Offizier gleich halten soll, »dennhero nach dem Kriegsrecht kein Trompeter mit den Lieutenants und andern geringern Offizieren zur Wacht und Parthei commandiret ohne dem Rittmeister Dienste zu

thun, angehalten werde[1]). Man hat deshalb nicht obenhin und als eine blosse Zierrath anzusehen, dass man die Trompeter bei Hofe sowol, als im Felde mit Federn auf den Hüten, folglich mit einer, sonst den Rittern oder nach der heutigen angenommenen Redensart den Cavalieren blos zukommenden Tracht erblicket. Es ist vielmehr ein Merkmal ihres Ansehens und Fürzuges, deren sie vor undenklichen Zeiten schon theilhaftig gewesen.« Dem entsprechend waren auch die Bestimmungen über das Verhalten der Trompeter und Pauker in und ausserhalb ihres Dienstes. Laut der Privilegien durften sie ihre Instrumente nur bei öffentlichen Feierlichkeiten, jedoch nie in Gemeinschaft mit fahrenden Spielleuten oder mit »Ungelernten« brauchen, eben so wenig wie sie in der Kirche mit den Stadtpfeifern Trompete blasen, oder die Pauken schlagen durften, während ihnen andere Instrumente mit jenen gemeinschaftlich zu spielen zustand. Als Reichserzmarschall hatte der Kurfürst von Sachsen die Schutz- und richterliche Gerechtigkeit über sämmtliche Hof- und Heer-Pauker und Hof- und Feld-Trompeter des ganzen deutschen Reichs, und eine Reihe noch erhaltener gefällter Entscheidungen geben Zeugniss, dass er sie auch ausübte. Mit einer gewissen Eifersucht pflegten die Fürsten das Institut der Hof-Trompeter und Pauker und es war eine besondere Gunst, dass Kaiser SIGISMUND der Stadt Augsburg 1426 das Privilegium ertheilte, Stadttrompeter halten zu dürfen, während die andern freien Reichsstädte sich mit Thürmern begnügen mussten; erst später erhielten auch diese auf besondern Antrag und gegen die entsprechenden Gegenleistungen die gleiche Vergünstigung. Wiederholt wurden die Privilegien der Trompeter und Pauker bestätigt; so 1528 durch einen Reichsabschied. 1623 ertheilte ihnen Kaiser FERDINAND VI. wiederum ein besonderes Reichsprivilegium, sowol in Ansehung ihrer Kunst wie ihres Ranges, und ausdrücklich heisst es immer: »so wie es uhralters gebräuchlich.« Bei Gala trugen die Hoftrompeter »gelbe tuchene Trompeterröcke« mit schwarzem Perpetuan gefüttert, guten goldenen Gallonen und schwarzsammeten Schnüren verbrämt, französische Hüte mit goldenen leonischen Hutschnüren und schwarzgelben »Federturen«, sowie lange Gehenke von schwarzem Corduan mit goldenen und schwarzen Franzen besetzt. An den Trompeten hingen Fähnchen von schwarzgelbem Damast, mit dergleichen seidenen Franzen und dem »gestickten fürstlichen Wappen«[2]).

1) Wildvogel: in diss. de Buccinat. eorumque jure § 40 und die daselbst angezogene Reiterbestallung.

2) Fürstenau: Zur Geschichte der Musik und des Theaters. I, p. 197 ff.

Dagegen führten die Spielleute ein wechselvolles, meist klägliches Leben, das freilich nicht ohne eignes Verschulden immer erbarmungswürdiger sich gestaltete. Wol fanden sie auch noch an einzelnen Höfen gastliche Aufnahme. Aus zahlreichen Abbildungen des 13. bis 16. Jahrhunderts ersehen wir, dass sie zur Tafel aufspielten. »Do gezzen wart, man liez fideler ûfstreichen« heisst's im Lohengrin; Werbel und Swemmelin, die Spielleute Etzels, wurden als Brautwerber vom König an den Hof des burgundischen Königs nach Worms gesandt. Nach dem »Parzifal« sassen sie am Tische des Herrn, dem Kaplan gegenüber.

Auch andere Dichtungen, wie z. B. »Tristan«, bestätigen, dass diese höfischen Spielleute noch wolgelitten waren und in Ansehen standen. Dagegen verfielen die herumziehenden, und deshalb »Fahrende« oder »vahrende lüte« oder, weil sie Lohn begehrten, »Gehrende« genannten Spielleute früh der allgemeinen Verachtung. Um die Gunst des niedern Volkes, von dem sie allein abhängig waren, zu gewinnen, mussten sie zugleich allerlei Gaukler- und Taschenspielerkünste treiben, was zur Verwilderung der Sitten unter ihnen nicht wenig beitrug; und als sich auch »Spielweiber« ihnen anschlossen, die mit ähnlichen und noch niederen Künsten die Menge anzulocken suchten, war es natürlich, dass sie in der Gesellschaft keine eigentliche Stellung mehr behaupten konnten, dass sie von dieser zu ihren Zwecken benutzt, im Uebrigen aber geradezu ausgestossen wurden. Die alten Chronisten bezeichnen sie als »varende lüte, Pfiffer und andere unechte Leute«; aus ihren Berichten erkennt man, wie geringschätzig diese Fahrenden behandelt wurden. OTTO VON FREISINGEN erzählt: dass als HEINRICH III. (1043) in Ingelheim das Hochzeitsfest feierte, die fahrenden Leute in Schaaren herbeikamen, dass der Kaiser sie aber unbeschenkt fortwies, und mit einer gewissen schadenfrohen Genugthuung setzt der Chronist hinzu, »dass das, was diesen Genossen des Teufels entzogen wurde, die Armen erhielten«. Nicht besser erging es ihnen im folgenden Jahrhundert in Worms, wo der Kaiser FRIEDRICH II. seine Vermählung mit ISABELLA von England feierte; auch hier waren, wie es im Anhange der Elsässer Chronik des TWINGER VON KÖNIGSHOFEN heisst: »vssermassen vil Spillüte vnd farende« aber »do hies sie der Keyser alle enweg fahren vnd gob inne weder gobe noch spise«. Schlimmer noch erging es ihnen in der spätern Zeit; die Kirche belegte sie mit dem Banne und das Gesetz erklärte sie einfach für recht- und ehrlos: »Kempen vnd ire Kinder, spelüde vnd alle die vnecht geboren sin — die sin alle rechtlos«, heisst es im Sachsenspiegel (Buch I, Art. 38, § 1). Mit einem gewissen

Hohn gewährt dieser ihnen nur eine Scheinbusse am Schatten seines Gegners: der durch das Schwert oder Messer geschädigte Spielmann durfte nur nach dem Schatten des Schädigers denselben Schlag oder Stoss thun, durch den er verwundet war. Dieselbe Scheinbusse nur gewährte auch das Bairische Landrecht des 14. Jahrhunderts einem so verletzten Spielmann. Schlimmer noch verfuhr das gothländische Recht mit den Spielleuten. Darnach musste der Mörder eines Spielmanns ausser einem einjährigen Kalbe, neue Handschuhe kaufen, welche mit Fett bestrichen, dem Erben des Erschlagenen ausgehändigt wurden. Konnte dieser das Kalb damit am Schwanze festhalten, wenn diesem dann Streiche mit der Geissel gegeben wurden, so war das Kalb sein eigen; wo nicht, war das Verbrechen ohnedies gebüsst. Auch der Schwabenspiegel erklärte die Spielleute für rechtlos und er enterbte den Sohn, der gegen den Willen seines Vaters Spielmann wurde. König RUDOLPH I. schloss sie ausdrücklich vom Landfrieden von 1287 aus.

Nicht glimpflicher verfuhr die Kirche mit ihnen, immer behandelte sie die Spielleute wie Abgefallene und gestattete ihnen nur ausnahmsweise die Theilnahme am Gottesdienst und den Sacramenten. Der Prediger BERTHOLD († 1278) belegt sie mit schmählichen Namen: »Wann dû heizet Lasterbalc, so heizet dîn geselle Schandolf; so heizet der Hagedorn, so heizet Hellefiwer, so heizet der Hagelstein. Alsô hastû manigen lasterbaren namen als dîn gesellen die tiuvele, die aptrünnic sint.« Die Kinder der Spielleute durften kein ehrliches Handwerk erlernen und nach ihrem Tode fiel ihre Hinterlassenschaft der Obrigkeit zu. Ausdrücklich wird in den Geburtsscheinen des 15. Jahrhunderts hervorgehoben: dass der Betreffende »von ehrlichen biderben Lüten, die sich redlich und erbarlich gehalten haben, geboren, nicht von Pfeiffern, Spiellüten, Schäfern, Leinewebern, von Sprechern (rabulis) noch von keinerley gerenden Lüten«. Noch das sächsische Weichbild- und Lehnrecht (gedruckt 1537) besagt: »spielleut und gaugkler sind nicht leut wie andere Menschen, denn sie nur ein schein der Menschheit haben, vnd fast den todten zu vergleichen sind«, und doch hatten sich in dieser Zeit ihre Verhältnisse bereits wesentlich gebessert. Die Spielleute waren zum Theil sesshaft geworden und hatten sich zünftig zu sogenannten Bruderschaften verbunden. Da man ihrer trotz alledem nicht gut entbehren konnte, so hatten einzelne Städte früh schon den zweckmässigsten Weg eingeschlagen, sie zu bessern und an Ordnung und Sitte zu gewöhnen, indem sie die hervorragenderen unter ihnen in Sold nahmen und dadurch veranlassten, sich niederzulassen. Gegen Ende des 14. Jahrhunderts hatten die meisten Reichsstädte bereits ihre festbesoldeten Pfeiffer und Geiger, namentlich aber

Lautenspieler, die zu gewissen Zeiten des Tages und Jahres öffentlich aufspielen mussten. So wird von Basel aus dieser Zeit berichtet, dass dort nach Anordnung des Raths auf dem frühern St. Petersplatze öfters drei angestellte Pfeifer (fistulatores) ihre Stücke aufspielten, während an andern Plätzen der Stadt die Sänger ihre Lieder vortrugen. Wieder an andern Stellen konnte man einen Geiger (figellator) oder auch einen Lautenspieler hören[1]). Als Erkenntlichkeit für ihre Leistungen wurden sie vom Rathe wiederholt beschenkt; so erhielten die Pfeifer 1375 zum guten Jahr zwei Gulden und 1386 ein Pfund und vier Schilling. Hiermit namentlich war der Grund gelegt zu einer mehr systematischen Pflege der Instrumentalmusik; diese Stadtpfeifer und Stadtmusikanten konnten natürlich grössere Sorgfalt auf Ausbildung ihrer Instrumente verwenden und so erfahren wir schon aus jener Zeit von bedeutenden Lautenisten, die sich durch grössere Kunstfertigkeit auszeichneten. So wird bereits 1413 HEINTZ HELT als bedeutender Lautenist genannt; HANS MEISINGER, genannt RITTER, findet im Augsburger Bürgerbuch von 1447 Erwähnung. Von CONRAD GRELE, der um 1460 in Nürnberg als Lautenmacher in grossem Rufe stand, wissen wir, dass seine Lauten weit und breit berühmt waren und seine Nachkommen, die beiden HANS GRELE, erlangten neben HANS JUDENKÖNIG, NEUSIEDLER, SEBASTIAN OCHSENKUHN u. A. eine solche Bedeutung für die Verbesserung des Instruments und seiner Technik, dass wir ihrer noch specieller gedenken müssen. — Noch früher als diese Stadtmusikanten war der Thürmer von den befestigten Städten in Sold genommen worden. Seine vornehmste Pflicht war allerdings als Wächter Ausschau zu halten, um die Stadt vor Gefahren zu warnen, die Annäherung feindlich Gesinnter noch rechtzeitig zu melden. Dies geschah in der Regel durch Trompeten- oder Hornsignale und so waren natürlich diese Thürmer in der Regel auch Spielleute, die zugleich die Tageszeiten durch ein frommes, in einzelnen Fällen wol auch weltliches Lied vom Thurme herab markirten und kirchliche und weltliche Festtage der Stadt damit auszeichneten. In spätern Jahrhunderten wurden Thürmer und Stadtspielleute zur sogenannten Stadtpfeifferei vereinigt und in ihnen fand seit dem 16. Jahrhundert die Instrumentalmusik eifrige Pflege und mit den Cantoreien verbunden die weltliche Musik überhaupt. Im 15. Jahrhundert nahm die Sitte unter den vornehmen Herrn geistlichen und weltlichen Standes, ihrem Hofstaat auch Spielleute einzureihen, wenn es galt, damit in festlichem Aufzuge zu erscheinen, immer wei-

---

1) Schubiger, Spicilegien p. 154.

tere Verbreitung. So erzählt die Klingenberger Chronik, dass mit den höhern Geistlichen: »spillüt, pusauner, trummeter, pfiffer, singer, giger und allerhand spillüt der warend fünfhundert« nach Konstanz zum Concil (1414) gekommen waren, und vielfach wird von dem Spielmann einzelner Grafen und Barone aus jener Zeit berichtet.

Den fahrenden Spielleuten boten die »Bruderschaften«, zu denen sie sich im 13. Jahrhunderte vereinigten, etwas mehr gesellschaftlichen Halt, als sie bisher haben konnten. In Frankreich hatten sich schon in der letzten Hälfte des 13. Jahrhunderts die Jongleurs und Ministrels zünftig vereinigt und bereits 1295 wurde JEAN CHARMILLON durch PHILIPP DEN SCHÖNEN zum »Rex ministelorum« oder »Roy des menestriers« ernannt; 1330 aber erfolgte in Paris die Gründung der Vereinigung der Spielleute unter dem Namen: »Confrérie de St. Julien des Menestriers«, die am 23. November 1331 gerichtlich bestätigt wurde. In Deutschland ist die älteste derartige Vereinigung die in Wien 1288 gestiftete St. Nicolai-Bruderschaft, die von 1354 bis 1376 den Erbkämmerer PETER VON EBERSTORFF als Schutzherrn hatte. Er ist somit als »Vogt der Musikanten« der Begründer des Ober-Spiel-Grafenamts in Wien, das für alle Spielleute in Oesterreich oberste Gerichtsbarkeit war, bis es 1782 durch Decret vom 30. October aufgelöst wurde.

Einen besondern Gönner fanden diese fahrenden Spielleute in Kaiser KARL IV., der ihnen, als er sein Hoflager hielt, zu Mainz 1355 neben gewissen Privilegien ein neues Wappen gab und zugleich einen König der Spielleute ernannte, der als »Rex omnium histrionum« ihre Interessen allseitig vertreten sollte; er wird »Johannes der Fiedler« genannt und soll der erste Geigerkönig sein, dessen überhaupt Erwähnung geschieht. Diesem Beispiel folgend, ernannte 1385 ADOLF Churfürst von Mainz seinen Pfeifer BRACHTE zum »König farender lüte«. So gewannen allmälig auch diese eine gewisse Organisation, die von den wohlthätigsten Folgen für ihre Weiterexistenz wurde.

Frühzeitig hatten sich auch die Pfeifer im Elsass von Hauenstein ob Basel bis hinauf zum Hagenauer Forste, also die Bisthümer Basel und Strassburg, zwischen der Birs, dem Rhein und der hohen Virst (Gipfel) des Wasgaus zu einer grossen Bruderschaft vereinigt, für welche den Herrn von RAPPOLTSTEIN die oberste Gerichtsbarkeit übertragen wurde, die sie auch mit grosser Gewissenhaftigkeit übten. Noch waren die Spielleute von der kirchlichen Gemeinschaft ausgeschlossen, daher wandte sich WILHELM I. von Rappoltstein 1461 an den Bischof von Basel, um durch dessen Vermittelung den Spielleuten die Kirchen zu öffnen; aber erst 1480 wurden sie durch den Kardinal-

Legaten JULIANUS vom Kirchenbanne losgesprochen und 1508 bestätigte der Bischof von Strassburg, WILHELM VON HONSTEIN, den Brief des Kardinal-Legaten für seine ganze Diöcese und gestattete der Bruderschaft der Pfeifer: »divinissimum Eucharistiae sacramentum«. Ihre ersten Zusammenkünfte hielten die so zu einer Zunft vereinigten Spielleute im Albrechtsthal; später verlegten sie diese nach Schlettstadt und zuletzt nach Rappoltsweiler. Später, als die Bruderschaft sehr zahlreich wurde, theilte sie sich in drei Abtheilungen: in die obere, die zu Alt-Thann, die mittlere, die zu Rappoltsweiler und in die untere, die zu Bischweiler ihren Pfeifertag hielt. Der zu Bischweiler wurde am 15. August und der zu Rappoltsweiler am 8. September gefeiert. Da er schon so oft beschrieben worden ist, brauchen wir hier nur die Hauptsachen zu erwähnen. Er war der Tag der Wahl des Pfeiferkönigs und zugleich Gerichtstag, an welchem die Gerichtsverhandlungen stattfanden, Streitigkeiten geschlichtet, Strafurtheile gefällt und auch vollzogen wurden. Auch die Prüfung der Rechnungen fand an diesem Tage statt, ebenso die Aufnahme neuer Mitglieder. Nicht selten dauerte er auch drei Tage. Mit Gottesdienst wurde er eröffnet und mit Spiel und Tanz beendet. Der Pfeiferkönig verwaltete sein Amt nicht nur als Ehrenamt, sondern jeder Pfeifer hatte eine bestimmte Abgabe zu entrichten. Von 1434 musste »jeder Pfiffer jährlich geben uf sant Jakobstag des heiligen zwölfboten oder darnach, wie es dann an ihn verordnet wird, ungeverlich ein heu und ein sister Habern«; seitdem wurde die Abgabe auf zwei Viertel Hafer festgesetzt; seit 1460 wurde dieselbe in Geld geleistet, nämlich »2 Basel plappert«. Später erhielt dann der Pfeiferkönig 100 Livres jährlich; die Rappoltsteiner Rentenkammer klagt häufig über die Saumseligkeit, mit welcher die Spielleute diese Abgabe zahlten und über die hohen Rückstände, die sich von Jahr zu Jahr mehrten. Aus den mehrfach veröffentlichten Satzungen der Pfeifer und Spielleute ersehen wir, dass »jeder Saitenspieler, Pfeifer oder anderer Musikmacher« der Bruderschaft beitreten musste, wenn er in dem betreffenden Bezirk Musik machen wollte. Mit feierlichem Eide musste er geloben, dem König und der Bruderschaft hold zu sein. Da die ganze Bruderschaft der Mutter Gottes (eigentlich ihren Brüdern) geweiht war, musste jeder das Bild derselben, das eine halbe Unze fein Silber werth sein musste, tragen: Er musste ferner einen ehrlichen Geburtsschein und Abschied aufweisen können, für die Stadt zwei Jahr und für das Land nur ein Jahr gelernt haben. Das Einschreiben zur Wahl (zum Tung) kostete 12 Strassburger Schilling. Am Pfeifertag waren 12 Batzen ausser dem Schreiberlohn und dem Jahreszettel, der ebenfalls jedes Jahr gelöst werden musste, zu zahlen.

Eine besondere Bestimmung war: dass kein Bruder einem Juden Brunlust (Hochzeit) spielen durfte, er zahlte denn dem Spielmann einen Goldgulden, den der Pfeiferkönig erhielt. Im Jahr 1400 legte der Pfeiferkönig HEINTZMANN GERWER seine Würde krankheitshalber nieder und SCHASSMANN Herr zu Rappoltstein ernannte als oberster Gerichtsherr der Spielleute seinen eignen »Pfeifer und fahrenden Mann« Namens HENSLIN zum Pfeiferkönig.

Eigenthümlicher Weise bildeten die Spielleute der freien Reichsstadt Strassburg eine eigene Brüderschaft; die »brüderschaft der Cronen«, welche gleichfalls die Jungfrau Maria zu ihrer Schutzpatronin machte. Nach dem durch STÖBER[1]) und nach ihm von WASIELEWSKI[2]) veröffentlichten Erlass des Magistrats von Strassburg vom Jahr 1511 führten der Stadt: »busuner vnnd pfiffer« Beschwerde beim Magistrat darüber, dass, »wiewol die pfiffer dieser Statt Strassburg vnnd vier myl wegs schibweise zuo Ring umb, eine löbliche brüderschaft haben, genannt die brüderschaft der Cronen, zuo vnnser lieben frowen brüdern, welche bruederschaft mit viel gutter ordnunge vnnd artikeln verbrieft versigelt vnnd überlang harbracht, ouch mit loblichen fryhiten begobt, naemlich von zweyen Cardinaelen Baepstlichen Legaten vnnd ettwa manchem Bischoff zu Strassburg«, trotzdem geschehe ihnen viel Ingriffe und Hinderniss in ihrem Recht, von denen welche sowol bei Hochzeiten wie Messen und andern Lustbarkeiten »boeycken, lutten oder hackbretten slahenn vnnd doch mit inen nit dienen wollen, dardurch jr Bruederschaft vnnd dem gottesdienst Jnn merglichen abgank kaem«. Sie baten deshalb aufs neue zu verordnen, dass jeder Spielmann, der in Strassburg und der Umgegend seine Kunst ausübe, auch der bruederschaft beitreten müsse, oder aber gestraft werde. »Wo aber als sich ettwen begibt, das ein guot fründt oder ein gudt gesell dem andern zuo siner hochzit oder andern freeden vmb gefallen willen dienen wolt, dem oder denen solt sollichs kein schaden bringen, desglichen Jnn den Pfingsten so die frommen lüte mit Crützen har Jnn kommen vnd Ir eygen spiellüt mit Jnne bringen, dieselben sollen auch deszhalb vnangefochten blyben.« Nachdem der Rath noch die Rathsgesellen, die Vesten LUDWIG STURM vnd CASPAR HOFEMEISTER befragt: »ob solche meynung der billicheit gemaess sin mocht« und diese zustimmend geantwortet hatten, wurde der Wunsch der pfiffer und busuner gewährt, doch mit dem ausdrücklichen Vermerk: »doch vns an vnser oberkeit vnvergriffen vnd mit vorbehalt dise ordnung zuo myn-

---

[1]) Alsatia. Jahrg. 56, 57.

[2]) Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. Berlin 1877.

dern, meren, zuo oder von zuo geben oder ganz abzuothunn wie uns bedunken wurt nütze oder not sin.«

Aehnliche Klagen über Schmälerungen ihres Erwerbes durch solche fahrende Musikanten, die nicht zur Bruderschaft gehörten, verursachten auch wiederholt den Grafen von RAPPOLTSTEIN zu Erlassen in Bezug auf die Spielleute, in denen sie alle Obrigkeiten auffordern, der »approbirten Spielleut Bruderschaft Angewenthe« in ihren Rechten mehr zu schützen, als es bisher geschehen. Am St. Gregoriustage 1407 stifteten auch die Spielleute der Umgegend des Zürcher Sees zu Uznach, einer Stadt im Gebiete der Grafen von TOGGENBURG, eine eigene Verbrüderung »dem heiligen crütz zu lob und zu eren, das das heilig crütz uns alle behüet und beschirm an lib und an sel«, die, wie der Name sagt und die Statuten näher bezeichnen[1]), einen vorwiegend religiösen Zweck verfolgte. Mit wechselndem Geschick erhielten sie sich noch Jahrhunderte bei ihrer ungebundenen umherstreifenden Lebensweise, bis sie allmälig, seit dem 17. Jahrhundert, durch die wachsende Zahl der stehenden fürstlichen und Rathscapellen fast ganz beseitigt wurden.

Daneben hatte die Instrumentalmusik im 15. Jahrhundert auch erweiterte Pflege im Hause gefunden. Harfe und Hackebrett waren hier schon vielfach von den reicher entwickelten Instrumenten, wie der Laute und den verschiedenen Arten des Clavichords und selbst der Orgeln — als Hausorgeln — verdrängt worden. Um ein annäherndes Bild von der ganzen Praxis dieses Jahrhunderts zu erhalten, ist es nothwendig, Bauart und Technik der Instrumente, so weit sie in jener Zeit entwickelt waren, näher zu betrachten. Hierüber erhalten wir namentlich durch zwei im Anfange des 16. Jahrhunderts veröffentlichte Werke genügenden Aufschluss; es sind dies: »Musica getutscht vnd aussgezogen durch Sebastianum Virdung, Priesters von Amberg vnd alles gesang auss den noten in die tabulaturen dieser benannten dreyer instrumenten der Orgeln: der Lauten vnd der Flöten transferiren zu lernen kurzlich gemacht« (1511) und »Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherlei Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, vnd allerley Instrument vnd Seytenspiel, nach der rechtgegründten Tabelthur sey abzusetzen, durch Martinum Agricolam Wittenberg bey Rhaw 1529.«

Wir finden zunächst die früher erwähnten Instrumente sämmtlich auch noch in diesem Zeitraum wieder, doch meist schon verbessert;

[1]) Schubiger, Spicilegien p. 157.



daneben einzelne neue, die bereits eine Art von entscheidendem Einfluss auch für die Entwickelung der Musik im Allgemeinen gewannen. Hier ist nun in erster Reihe das bereits oben erwähnte Clavichord zu nennen, das hauptsächlich durch das Monochord erzeugt wurde. Das verbesserte, bis auf drei und vier Saiten erweiterte Monochord (Abb. 36), das immer hauptsächlich für den Gesangunterricht und zu physikalischen Untersuchungen benutzt wurde, erzeugte ganz direct in dem sogenannten Scheitholtz ein Instrument, das früh unter dem Volke verbreitet und angewendet wurde und trotz seiner rohen Form und Technik ausserordentlich beliebt war. Zwar wird es weder von VIRDUNG noch von AGRICOLA der Erwähnung werth gehalten, aber jedenfalls stand es immer noch höher als das sogenannte Trumscheit, von dem beide Abbildungen bringen. PRAETORIUS[1]) zählt das Scheitholtz auch »vnter die Lumpen-Instrumente«, aber er giebt eine Abbildung und die nachfolgende Beschreibung: »Vnd ist ein Scheit oder Stücke Holtz, nicht so gar sehr vngleich | denn es fast wie ein klein Monochordum von drey oder vier dünnen Bretterlein gar schlecht zusammengefügt | oben mit einem kleinen Kragen | darinnen drey oder vier Wirbel stecken | mit 3 oder vier Messingssaiten bezogen; darunter drey in Unisono vffgezogen | die eine aber vnter denselben | in der mitten mit einem häcklin | also | dass sie vmb eine Quint höher resoniren muss | niedergezwungen wird. Vnd so man wil | kan die virdte Saite vmb eine Octav höher hinzu gethan werden. Es wird über alle Saiten vnten am Staige mit dem rechten Daumen allezeit überher geschrumpet: vnd mit einem kleinen glatten Stöcklin in der linken Hand vff der fordersten Saiten hin vnd wieder gezogen | dadurch die Melodey des Gesanges vber die Bände so von Messingen Drath eingeschlagen sind | zu wege gebracht wird.« Ein ähnliches, nicht vollkommeneres Instrument ist das Trumscheit, von dem AGRICOLA und VIRDUNG die umstehende Abbildung 37 geben, ohne es zu beschreiben. Dies thut erst wieder PRAETORIUS[2]). Nach GLAREAN beschreibt er erst das nur mit zwei Saiten bezogene hier abgebildete Instrument. Dann fährt er fort: »Dieses Trumscheit wie ich es gesehen vnd selbstens eins habe |

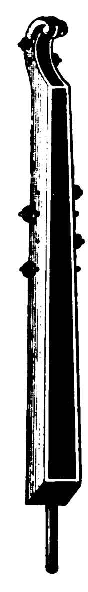


Abbildung 36.

[1]) Syntagma mus. Tom. II, cap. XXXIII, p. 57.
[2]) Ebend. p. 57.

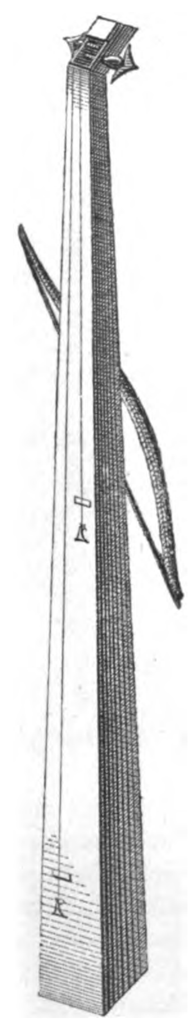


Abbildung 37.

ist 7 Schuh 3 Zoll lang vnd im Triangel vnten ein jedes Bretlein 7 Zoll | oben aber kaum 2 Zoll breit; mit 4 Saiten bezogen also | dass die erste Principal vnd längste Saite ins C die andre ins c | die dritte ins G vnd die vierte ins c̄ gestimmet. Vnd bleiben die obersten drey allzeit in einem Laut vnd Tono, wie sie ins c g c̄ gestimmet seyn: Vff der grobsten Saite aber | wird mit dem anrühren des Daumens | die rechte Melodey | gleich wie ein rechter Clarin uff einer Trummet zuwege bracht | also | dass wenn es von förnen gehöret wird | nicht anders lautet | als wenn vier Trumeter mit einander bliesen vnd lieblich einstimmeten; Sonsten ist es in allen Dingen durch vnd durch also beschaffen | wie hiervon aussm Glareano verdeutschet vnd angezeiget worden.«

Den Uebergang von diesen Instrumenten zum Clavichord bildet gewissermassen das Hackebrett, das, wie wir wissen, schon im 9. Jahrhundert in St. Gallen geübt wurde (Abb. 38).

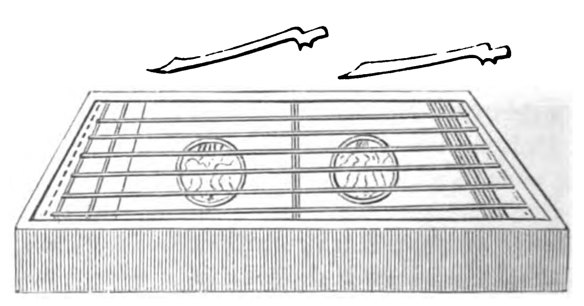


Abbildung 38.

Der Klangkörper ist ein, mehrere Fuss breiter und langer Kasten, der, wie hier angegeben, je nach der Saitenlänge verkürzt ist. Häufig findet man ihn auch schon in eleganterer Form und mit gewölbtem Resonanzboden. Auf dem obern Boden, dem Resonanzboden mit zwei Schalllöchern, sind Saiten gezogen und zwar Metallsaiten, welche durch Wirbel gestimmt und mit hölzernen Klöppeln angeschlagen werden. Um das Piano zu erzeugen, waren die Klöppel auf der einen Seite mit Filz überzogen. Der Ton ist scharf und durchdringend, weshalb das Instrument namentlich bei ländlichen Tänzen verwendet wurde.

Anfangs hatte es nur einen beschränkten Umfang von vier oder fünf Tönen und war nur einchörig — d. h. für jeden Ton war nur eine Saite vorhanden; später erreichte es einen Umfang von vier Octaven in dreichörigem Bezuge. Künstlerisch bedeutsam wurde es nur in so fern, als es einen Theil seiner Mechanik dem Clavichord lieh.

Schon OTTOMAR LUSCINIUS spricht sich ablehnend und wegwerfend über dasselbe aus in seiner »Musurgia« (1536), doch muss es in dieser Zeit noch beliebt gewesen sein, da es nicht selten von Zeichnern und Malern noch Personen aus den höchsten Kreisen in die Hände gegeben wird; so ist auf einem Bilde der Frankfurter städtischen Sammlung aus der Schule Meister Wilhelms von Köln (um 1400) die heilige Jungfrau im Garten darstellend, das Christuskind eifrig das Hackebrett spielend, gezeichnet.

Aus der Verbindung dieses Instruments und jenes antiphonischen Monochords entstand nun, wahrscheinlich schon im Laufe des 12. Jahrhunderts, das Clavichord (Abb. 39).

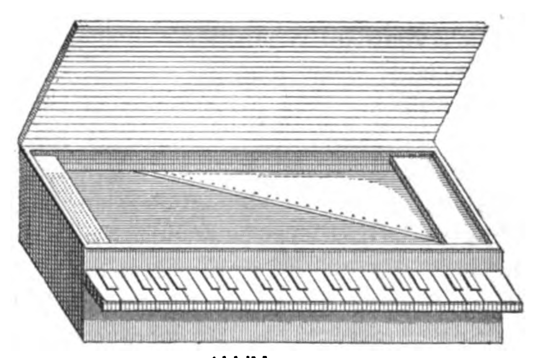


Abbildung 39.

In einem Kasten, der wie beim Hackbrett die Form des Rechtecks hatte, befindet sich links, in schiefer Linie der Stiftstock, rechts der Wirbelstock; jener mit feststehenden Stiften, in welche die Saiten aus Messingdraht eingehängt waren, dieser mit Wirbeln, vermittelst welcher die Saiten gestimmt wurden. Soweit entspricht der Mechanismus des Clavichords dem des Hackbretts. An Stelle der Klöppel, mit denen die Saiten erklingen gemacht wurden, traten Metallzungen, die am Ende des Hebelarms, in welchen jede Taste ausgeht, aufrechtstehend angebracht waren, so dass sie die betreffende Saite anschlugen und dadurch ertönen machten. Ein anderes derartiges Instrument, das Clavicymbalum (französisch Clavecin), unterschied sich dadurch vom Clavichord, dass bei ihm statt der Metallzungen auf Stäbchen stehende Rabenkiele an dem Ende des Hebelarmes der Taste angebracht waren, durch welche die Saiten in ähnlicher Weise erklingen gemacht wurden, wie die Saiten der

Streichinstrumente beim Pizzicato. Das »Claviciterium« war anstatt mit metallnen, mit Darmsaiten bespannt, die mit »negeln harpfen gemacht wurden«, oder nach VIRDUNG mit Federkielen. Nach den Abbildungen, die VIRDUNG und AGRICOLA geben, war der Sangboden mit den Saiten in die Höhe gerichtet, wie bei unserm Pianino.

Man darf wol die Angaben von PRAETORIUS als richtig annehmen, dass Anfangs der Umfang des Instruments sich nur auf 20 Töne = »alleine in genere Diatonio gemacht«, beschränkte; »darunter nur zweene schwartze Claves, das b und ♮ gewesen«. Zu VIRDUNG'S Zeit hatte das Instrument bereits 23 Unter- und 15 Obertasten: A B H c cis etc. bis h 2 [Notenbeispiel] Doch kannte er auch schon »newer Clavicordia mit vier Octaven«. Gewöhnlich war die Besaitung dreichörig, d. h. jede Saite war dreimal vorhanden; dabei waren auch etliche Chöre, die »gar kein Schlüssel« — d. h. Taste — anrührt, die nur da waren, um die Resonanz zu verstärken. Die untern Chöre waren mit Messing-, die obern mit Stahlsaiten bezogen. Zwischen den Saiten zog sich bereits auch schon, wie VIRDUNG berichtet, ein Tuchstreifen (»Zötlein von dem Wollentuch«) hin, um das Nachtönen zu verhindern. Beim Spielen stellte man das Clavichord, das einem Kasten glich, auf den Tisch. Erst bei geöffnetem Deckel wurden die Tasten frei und spielbar. Schon im Anfange des 16. Jahrhunderts verwandte man auf die Ausschmückung dieses Instruments bedeutende Sorgfalt, wie wir später durch Abbildung einzelner zeigen werden. VIRDUNG erwähnt noch das Virginal, das im 16. Jahrhundert, namentlich in England, sehr beliebt war. Nach der Zeichnung, die er davon giebt, ist die Saitenlage wie beim Clavichord eine andere. Eine kleinere Art, das Spinett, im 16. Jahrhundert gebräuchlich, hatte nur drei Octaven Umfang und war einchörig mit messingenen Saiten bezogen, die in der Regel eine Quinte oder selbst eine Octave höher gestimmt wurden.

Bedeutende Verbesserungen und Erweiterungen hatte auch in diesem Zeitraume die Orgel erfahren. Der Mechanismus der älteren Kirchenorgeln konnte nur ein äusserst schwerfälliger sein, die Tasten waren so breit, dass sie mit den Fäusten geschlagen werden mussten; dem entsprechend schon konnte auch der Umfang kein bedeutender sein. In Bezug hierauf brachte indess bereits das 14. Jahrhundert wesentliche Verbesserungen. Die Tasten wurden schmäler gemacht und dadurch nicht nur die Spielbarkeit erleichtert, sondern auch die Möglichkeit gegeben, den Umfang zu erweitern. Ein bedeutsamer Fortschritt war ferner die Erfindung des Pedals, die man dem, in Venedig von 1445

bis 1459 als Organist thätigen BERNHARD, mit dem Beinamen »der Deutsche«, zuschreibt; doch lassen mancherlei Umstände darauf schliessen, dass das Pedal in Deutschland schon früher bekannt war.

Während die Orgeln früherer Jahrhunderte sich zumeist auf die Töne der diatonischen Tonleiter beschränkten, begann man, wie DON BEDOS DE CELLOS versichert, im 13. Jahrhundert die chromatischen Töne einzuschieben. Im 14. Jahrhundert wurde in Halberstadt eine Orgel erbaut, welche im obersten Manual (damals Discant genannt) 14 diatonische und 8 chromatische, im Ganzen 22 Töne hatte. Bedeutende Orgeln wurden in Deutschland im 15. Jahrhundert gebaut; so von dem damals berühmten Orgelbauer CONRAD ROTHENBURGER, der 1475 ein grosses Werk für die Barfüsserkirche in Nürnberg, seiner Vaterstadt, baute und 1493 eine noch grössere für Bamberg. STEPHAN von Breslau baute 1483 eine grosse Orgel in der Domkirche zu Erfurt, HEINRICH KRANZ 1499 die grosse Orgel für die Stiftskirche St. Blasius in Braunschweig. Auch HEINRICH TRAXDORFF aus Mainz wird als geschickter Orgelbauer dieses Jahrhunderts erwähnt, der für Nürnberg mehrere Orgeln baute. 1412 hatte Nördlingen schon zwei besoldete Orgelmeister und 1466 wurde dort die dritte Orgel von STEPHAN CASTENDORFER aus Breslau gebaut. Der berühmte Orgelbauer ERHARD SMID aus Peyssenberg in Bayern erlangte durch seine Geschicklichkeit im Orgelbau vom Herzog ERNST vollständige Steuerfreiheit.

Als besondere Arten von Orgelwerken werden von VIRDUNG genannt und abgebildet: das Portativ, das Positiv und Regal, die sich nur in ihrer Grösse und der Anzahl der Stimmen (Register) von einander unterschieden, im Uebrigen aber den gleichen ursprünglichen Mechanismus festhalten. Dem Positiv, eine kleinere Orgel mit meist nur zwei Registern, fehlt in der Regel das Pedal oder es ist nicht selbständig dem Werk eingefügt, sondern nur dem Manual angehängt. Es wurde in kleinern Betsälen und zu Hausandachten verwendet. Auf dem Portrait von HASSLER, das wir im nächsten Abschnitt bringen, ist ein solches Positiv angebracht. Das Portativ war ein kleineres, tragbares oder doch versetzbares Positiv, mit in der Regel nur einem Register und einer Octave Umfang, man stellte es auf einen Tisch, wie das Clavichord. Das Bild PAUL HOFHEIMER'S aus dem Triumphzug MAXIMILIAN'S I., das wir ebenfalls im nächsten Abschnitt bringen, zeigt es so; oder man trug es an einem Bande oder auch frei, wie das umstehende Bild aus einer colorirten Federzeichnung des 14. oder 15. Jahrhunderts zeigt (Abb. 40).

Das Regal war ein noch kleineres Werk mit in der Regel nur einer Zungenstimme; daher heisst auch ein Zungenregister in unsern



Abbildung 40.

Orgeln heute noch ein Regal.

Jetzt wurden auch schon bedeutende Organisten genannt, wie der erwähnte PAUL HOFHEIMER, dessen Thätigkeit wir indess aus dem bereits früher angegebenen Grunde erst später betrachten. Dort werden wir auch die neue Notationsweise — die sogenannte Tabulatur, die bereits im 15. Jahrhundert entwickelt wurde — behandeln können, da sie erst im nächsten Jahrhundert vollständig ausgebildet erscheint, besonders in ihrer Anwendung auf das Instrument, das im 16. Jahrhundert bereits allen andern den Rang streitig machte: die Laute. Das obige Bild zeigt sie in der Gestalt, wie sie im 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts bereits beliebt war, mit fünf Saiten. Dass sie auch ein ritterliches Instrument und in den höchsten Kreisen beliebt war, zeigt unter anderen eine colorirte Handzeichnung aus dem 15. Jahrhundert[1]), einen Garten darstellend, in welchem sich die vornehmste Welt eingefunden, dem beifolgende Abbildung 41 entnommen ist: ein Junker mit der viersaitigen Laute. Der sogenannte Lautenkörper — »Bauch« oder auch »Corpus« genannt — ist bei weitem mehr gewölbt, als der der Streichinstrumente, und auch bei weitem mehr, wie der unserer Guitarre, mit dem das Instrument noch die meiste Aehnlichkeit hat. Der Lautenkörper ist augenscheinlich



Abbildung 41.

[1]) Hefner II, 48.

der Schildkrötenschale oder einem halben Kürbis nachgebildet, welche ursprünglich zu diesem Instrument verwendet wurden.

VIRDUNG giebt von der Laute nachstehende Abbildung 42; die Saiten sind unten an einem Saitenhalter befestigt, oben in dem sogenannten Kragen, der zurückgebogen ist. Das Griffbrett ist mit Querleistchen versehen, den sogenannten »Bünden«, vermittelst welcher die Griffe für die verschiedenen Töne abgegrenzt werden; ähnlich wie beim Monochord. Von einer besondern Lautenart, der Quintern, giebt nur AGRICOLA die Abbildung 43.

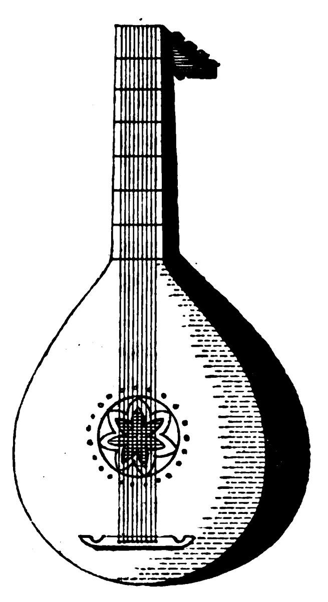


Abbildung 42.

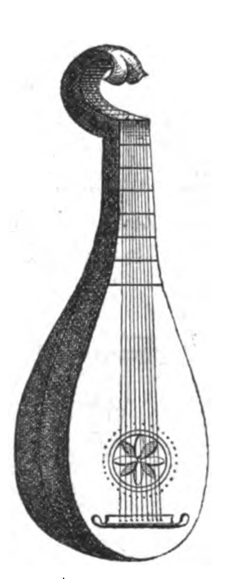
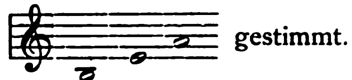


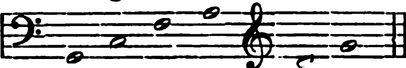
Abbildung. 43.

In der Regel war die Laute des 14. Jahrhunderts schon mehrchörig bezogen, so dass die Saiten für den einen Ton in doppelter Zahl vorhanden waren. Nach PRAETORIUS hatte sie im 15. Jahrhundert vier und dann fünf Chöre. VIRDUNG berichtet, dass etliche Lautenisten auf neun Saiten in fünf Chören (die untersten Saiten sind doppelt, die oberste ist nur einfach) spielen; andere wieder auf elf Saiten in sechs oder auf dreizehn Saiten in sieben Chören. Die drei tiefsten Saiten, der »Grossbrummer«, »Mittelbrummer« und »Kleinbrummer« genannt, waren nach VIRDUNG in  gestimmt, und man gab ihnen dann nur noch die Octave bei, »weil sye grob vnd gross synd. So

mag man sye doch nit so laut oder so stark hören clyngen | in die weite | als die claynen, oder die hohen; darum giebt man ihnen die Octaven zu.« Der vierte Chor wird mit zwei Messingsaiten, die im Einklang gestimmt sind — die »Grosssangsaite« — bezogen und eben so der fünfte Chor — die »Kleinsangsaite« — dann folgt die Quintsaite, die nur einfach aufgezogen ist. Diese drei höchsten Saiten sind in

 gestimmt.

Neue Chöre wurden durch das Aufziehen tieferer Saiten gewonnen. Es darf nicht verwundern, dass AGRICOLA die Stimmung der Laute einen ganzen Ton tiefer angiebt:



und nach ihm auch PRAETORIUS. Eines Normaltons bedurfte man in jener Zeit nicht, und so stimmte man nach Bedürfniss und mit Rücksicht auf die Saiten. AGRICOLA lehrt:

Zeuch die Quintsait so hoch du magst,
Dass sie nicht reisst, wenn du sie schlagst.



Abbildung 44.

Auch HANS NEUSIEDLER räth in seinem Lautenbuch (1535) »zum ersten die Quintsaite zu stimmen, nit zu hoch, auch nit zu nider, ein zymliche Höch als die Saiten erleiden mag«. Die Laute diente in diesem Zeitraum wie die andern Instrumente nur dem Gesange. In der Regel wurden die Saiten der Laute mit dem Finger gezwickt. Ausser an den bereits mitgetheilten Bildern sehen wir dies auch bei dem Lautenisten, die ebenso VIRDUNG und an der, die Laute

schlagenden Frau Musica, welche AGRICOLA als Titelkupfer bringt; dass indess auch das Plectrum in Anwendung kam, ersehen wir aus einem Bilde vom Anfange des 16. Jahrhunderts (Abb. 44).

Erst im folgenden Jahrhundert erkennen wir die Anfänge einer selbständigen Lautenmusik, ähnlich wie bei den übrigen Instrumenten, weshalb wir sie im Zusammenhange mit diesen später behandeln.

Zu einer ausgebreiteten Familie hatte sich die ursprünglich einsaitige Fidel, wie wir sie schon im 10. Jahrhundert finden, in dem verhältnissmässig kurzen Zeitraum entwickelt. Das pag. 51 abgebildete Instrument (Abb. 16) hatte allmälig diese (Abb. 45) Form angenommen und aus ihr war die dreisaitige kleine Geige entstanden, von welcher VIRDUNG nebenstehende Abbildung giebt (Abb. 46). Die Gross-Geige hat bei ihm noch Chöre in neun Saiten und

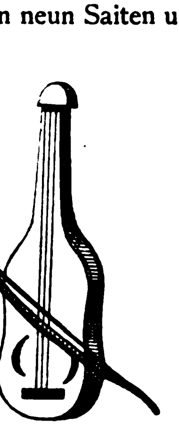


Abbildung 45.

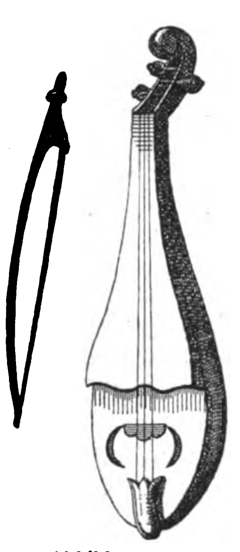


Abbildung 46.

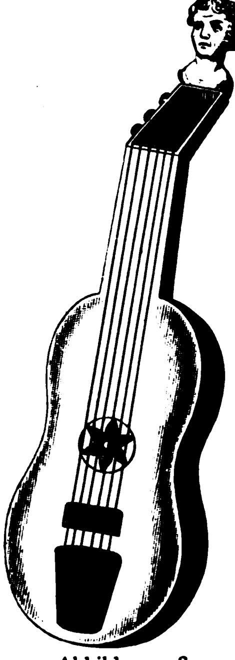


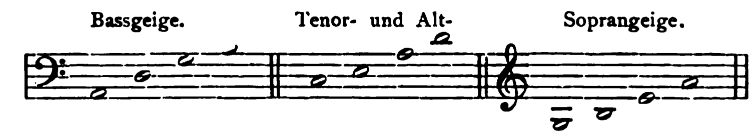
Abbildung 48.

sogar Bünde wie die Laute. AGRICOLA nennt die sogenannten kleinen Geigen, auch polnische Geigen oder dreisaitige und »ohne bündische« Geigen. Er hat vier Arten: Discant-, Alt-, Tenor- und Bassgeigen. Die grossen Geigen, die bei ihm ebenfalls Bünde haben, bezeichnet er als Welsche Geigen. Sie haben bei ihm bereits nur vier Saiten und sind ebenfalls in vier Klassen vorhanden, als Discant-, Tenor-, Alt- und Bassgeige. (S. umstehend Abb. 47[a], 47[b], 47[c], 47[d].)
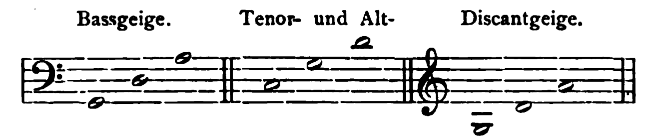
Da diese welschen Geigen ohne Steg sind und die obere Decke augenscheinlich nicht gewölbt ist, so dass die Saiten auf einer Fläche

Abbildung 47a. Abbildung 47b. Abbildung 47c. Abbildung 47d.

aufgezogen sind, ist sicher anzunehmen, dass ihre Behandlung noch eine äusserst schwierige war; dass nur auf der höchsten Saite eine zusammenhängende Folge von Tönen zu spielen war, und dass die anderen wahrscheinlich nur zur Verstärkung oder zu accordischer Ergänzung dienten. Dass auch namentlich Tenor- und Bassgeigen mit Steg zweichörig bezogen wurden, also die verschieden gestimmten Saiten doppelt vorhanden waren, beweist Abbildung 48, der wir in jener Zeit häufig begegnen, unter anderm auch auf dem Titelblatt zu VERDONK'S Magnificat, das wir später bringen. Sechs Saiten sind an drei Wirbeln befestigt. Erst der Anfang des 16. Jahrhunderts brachte den Geigen die gewölbte Decke neben dem Steg, wodurch der selbständige Gebrauch jeder einzelnen Saite ermöglicht wurde. Die Stimmung der grossen Geigen war nach AGRICOLA:



Die kleinen, dreisaitigen »ohnebündischen« Geigen haben nach AGRICOLA diese Stimmung:



Die Stimmung dieser polnischen kleinen Geigen wurde, wie hieraus ersichtlich ist, den Geigen mit Steg und gewölbter Decke zu Grunde gelegt.

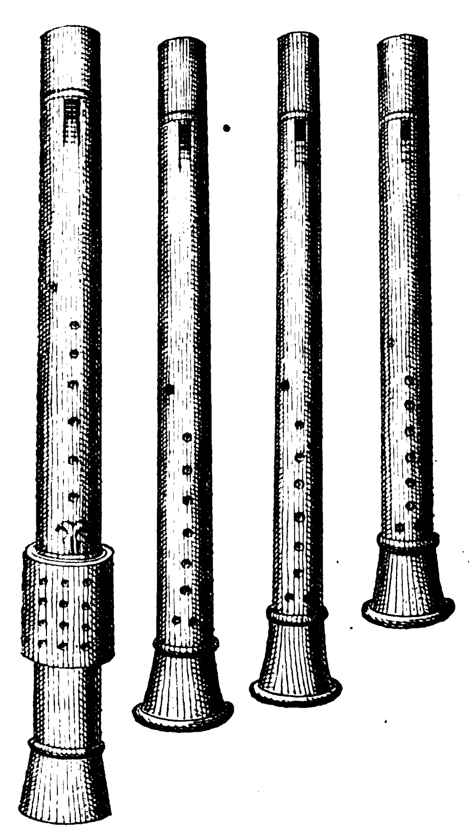


Abbildung 49.
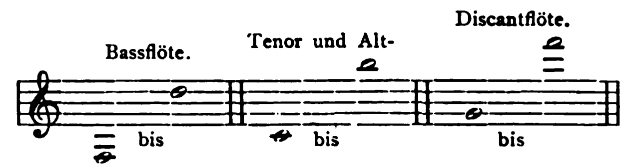


Abbildung 50.

Zahlreicher noch fast waren in diesem Zeitraume die verschiedenen Arten der Blas-Instrumente. Die Langflöten, die so geblasen wurden wie unsere Clarinetten oder Oboen, waren ebenfalls als Discant-, Alt-, Tenor- und Bassflöten vorhanden. VIRDUNG und AGRICOLA geben sie in übereinstimmenden Abbildungen (Abb. 49). Das Instrument ist augenscheinlich aus der einfachen Pfeife hervorgegangen, die heut noch ein Spielzeug der Kinder ist und es auch schon im Mittelalter war, wie uns das nebenstehende Bild bezeugt, dem auch der vorstehende Knabe entnommen ist (Abb. 50).

Von den acht Tonlöchern der Flöten ist das unterste doppelt vorhanden, weil ein Bläser die rechte, ein anderer die linke Hand unten hielt; dem entsprechend wurde das eine oder das andere mit Wachs verklebt. Für die Bassflöte war eine Klappe angebracht, die sowol vom kleinen Finger der rechten, wie der linken Hand erreicht werden konnte.

Der Umfang dieser Instrumente war nach AGRICOLA folgender:



Die Querflöten — die wie unsere heut üblichen Flöten geblasen wurden — auch »Schweizerpfeifen« genannt, bei VIRDUNG auch Schwegel oder Zwerchpfeifen — waren ebenfalls in den vier Arten vorhanden: Discant-, Alt-, Tenor- und Bassflöten (Abb. 51).

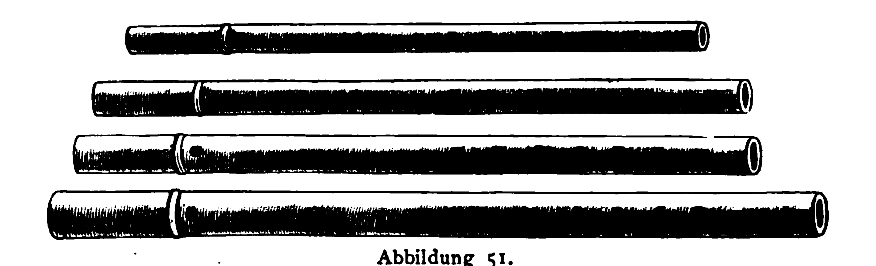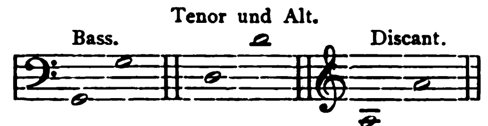


Abbildung 51.

Der Umfang jeder einzelnen erstreckte sich ebenfalls auf etwa zwei Octaven und auch die Art der Technik war dieselbe wie bei den »Lang- oder Schnabelflöten«. Einer besondern Vortragsart — des Tremolo — gedenkt AGRICOLA nur bei diesem Instrumente:

»Auch sey im Pfeiffen darauf gesind
Das du blast mit zitterndem wind,
Denn gleich wie hernach wird gelart
Von der Polischen Geigen art
Das das Zittern den Gesang zirt
Also wirds auch allhie gespürt.«

Eine besondere Art Pfeifen waren die Krummhörner — Kromphörner — ebenfalls in vier Arten im Gebrauch (Abb. 52). Ohnerachtet ihres beschränkten Umfangs, der wenig über eine Octave reichte, waren sie, wie wir später sehen werden, im 16. Jahrhundert sehr be-

liebt und fehlten in keiner Cantorei oder fürstlichen Kapelle. Nach AGRICOLA ist ihr Umfang folgender:



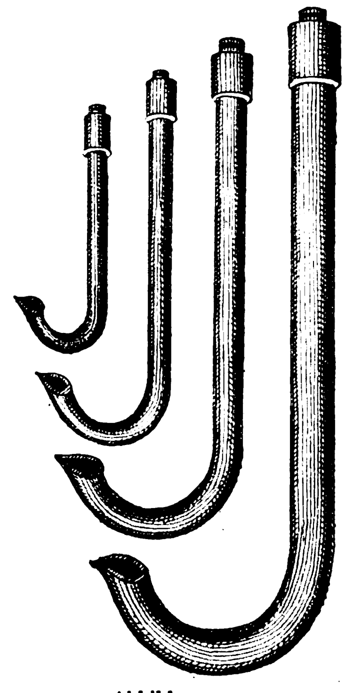


Abbildung 52.

Auch das im 16. Jahrhundert sehr beliebte und in den Stadtpfeifereien meistentheils in mehrfacher Anzahl vorhandene Instrument: der Zinken war bereits im 15. Jahrhundert bekannt. VIRDUNG und AGRICOLA erwähnen wenigstens seiner. Er war als krummer Zinken (auch Tenor-Cornet) vorhanden (Abb. 53).

Er ist augenscheinlich aus dem, Schalmei genannten Hirteninstrument hervorgegangen, und hatte wie diese in ihrer ursprünglichen Gestalt eine einfache Röhre, der man später erst ein Mundstück beifügte. Die Röhre war beim geraden Zinken so gebohrt, dass sie sich gegen das Ende erweiterte, aber ohne in ein Mundstück auszulaufen. Erst im 16. Jahrhundert erweiterte er sich zu einer Familie, die wir noch später besprechen. Auch als besonderes Instrument sind die Schalmeien

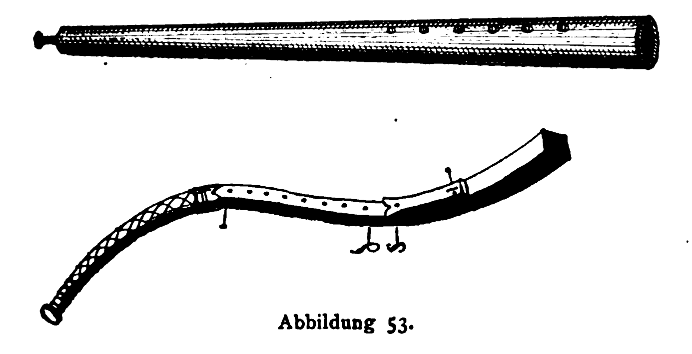


Abbildung 53.

(Abb. 54) und die besondere Art derselben, der Bombardt oder Bomhart, bemerkenswerth.

Das uralte Hirteninstrument — Schalmei genannt — das noch heutigen Tages von den Kindern aus Baumrinde gefertigt wird, hat nicht nur zum Zinken, sondern überhaupt zu einer ganzen Reihe von Instrumenten die erste Veranlassung gegeben. Es lag zu nahe, die Röhre aus Holz zu verfertigen und das weiche Mundstück durch zwei Rohrblättchen zu ersetzen, die man in eine besondere Kapsel steckte. In dieser Gestalt war das Instrument im 16. Jahrhundert und noch bis

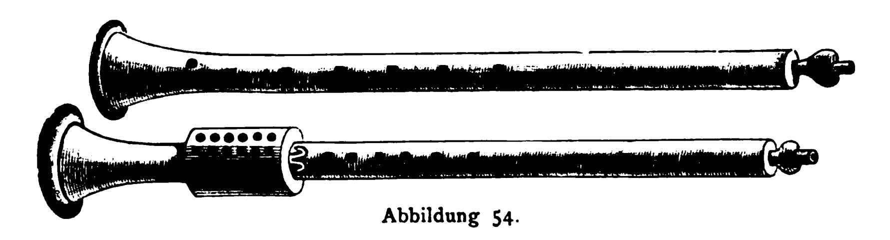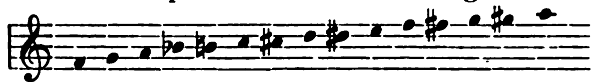


Abbildung 54.

ins 18. Jahrhundert neben dem Zinken das beliebteste Instrument in den Kapellen und Stadtpfeifereien. Sein Umfang war:



Vermittelst einer später hinzugesetzten Klappe wurde er bis ins c 3 erweitert. Welche Verwendung dies Instrument in den nachfolgenden Jahrhunderten fand, und wie es den Anstoss gab zur Erfindung der Rohrinstrumente mit Mundstück: der Oboe, Clarinette und der verwandten Instrumente, kann erst später gezeigt werden.

Am weitesten sowol nach ihrer Construction, wie nach ihrer Technik, scheinen die Messinginstrumente jener Zeit entwickelt gewesen

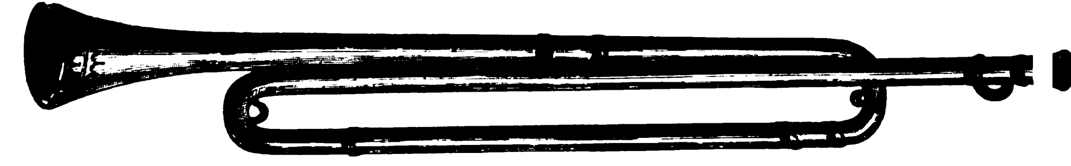


Abbildung 55.

zu sein, der bevorzugteren Stellung entsprechend, welche die Trompeter damals einnahmen. Die Abbildungen, welche VIRDUNG und AGRICOLA von Trompeten und Posaunen geben, zeigen, dass diese Instrumente schon im 15. Jahrhunderte die Form hatten, welche sie im Wesentlichen bis auf unsere Zeit behalten haben. Die Feldtrompete ist eine gewundene und zusammengelöthete Röhre mit Mundstück und Schallbecher (Abb. 55).

Anders gewunden und nicht zusammengelöthet ist die Clareta, und wieder anders gewunden das Thürmerhorn (Abb. 56).

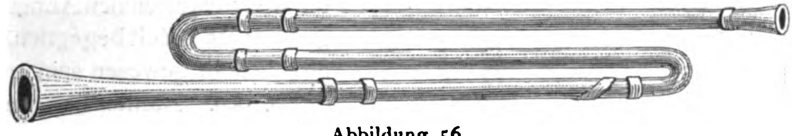


Abbildung 56.

Die Posaune hat ebenfalls bis in unsere Zeit die Form behalten, welche sie damals bereits hatte (Abb. 57).

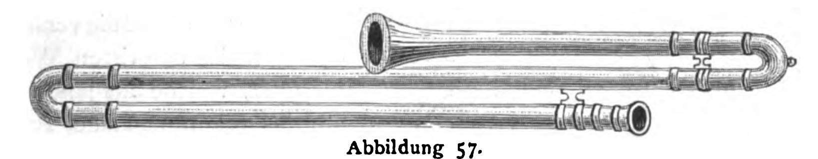


Abbildung 57.

Obwol das gewundene Horn (Abb. 58) nicht besonders behandelt wird, war es doch schon in jener Zeit bekannt und im Gebrauch, wie wir an verschiedenen Bildern aus jener Zeit ersehen:



Abbildung 58.

Dasselbe gilt selbstverständlich von der Pauke. Eine Reihe anderer Instrumente, die VIRDUNG noch nennt, wie das Platerspiel oder die Klingelinstrumente, übergehen wir, als bedeutungslos für die weitere Entwickelung.

Ueber die Verwendung dieser Instrumente erhalten wir wiederum durch mehrere Bilder aus jener Zeit mancherlei bedeutsame Winke. Dass Flöte und Trommel häufig von einem Spielmann gleichzeitig gespielt wurden, haben wir schon erwähnt. Die Landsknechte hatten besondere Querpfeifer und Trommler, wie das Bild von BEHAM zeigt (Abb. 59). Aber auch andere Instrumente werden schon in diesem Zeitraume zu gleichzeitiger Wirkung verbunden. Wenn man auch die Vereinigung des Orgelspielers mit der Lautenschlägerin (Abb. 40) als zufällig bezeichnen könnte, so doch gewiss nicht die vorstehende Ver-



Abbildung 59.

einigung von Harfe, Laute und Tamerlin (Trommel und Pfeife), der wir auf zahlreichen Abbildungen aus jener Zeit begegnen, die also beliebt gewesen sein muss (Abb. 60). Namentlich waren die Feierlichkeiten bei Ertheilung des Ritterschlages, Auswahl und Feststellung des Wappens u. dergl. immer auch mit Musik begleitet und die verschiedenen meist colorirten Werke hierüber, welche aus jener Zeit auf uns gekommen sind, zeigen stets auch die vorstehende oder auch eine andere Gruppe von Spielleuten. Ein auf der Königlichen Bibliothek in Dresden befindliches Manuscript aus dem 13. Jahrhundert zeigt einen Lautenspieler, einen Zinkenisten und den zugleich Flöte blasenden Trommelschläger wie unten.



Abbildung 60.

VIERTE PERIODE.

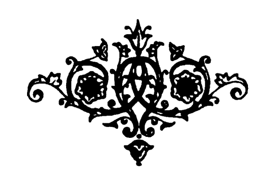
DAS XVI. JAHRHUNDERT.





nde des 15. Jahrhunderts bereits zeigte sich der wunderbar umgestaltende Geist, welcher der ganzen Entwickelung der Kulturgeschichte unseres Volkes im 16. Jahrhundert eine so ganz veränderte Richtung geben sollte, auch auf dem Gebiet der *Tonkunst* mächtig schaffend thätig. Selbst im Kirchengesange hatte das in höchster Blüte stehende Volkslied Eingang gefunden; es trat nicht nur an Stelle des altkirchlichen *Hymnus* als cantus firmus für die künstlich contrapunktirten Cultusgesänge, sondern es wurde auch kirchlich umgedichtet; einzelne schlichte Volksweisen wurden mit kirchlichen Texten versehen. Damit gewann das *melodische* Element, das bisher von der gesammten Kunstpraxis ziemlich vernachlässigt wurde, bedeutendere Beachtung, so dass es allmälig, wenn auch erst im spätern Jahrhundert, geradezu herrschend wurde. Als eine danz directe Folge der neuen, durch das Volkslied bedingten Richtung der Musikentwickelung erscheint es dann, dass das alte System der Kirchentonarten abblühte und dem neuen, unserm modernen System weicht, welches die sogenannte *jonische* (mit der verwandten *aeolischen*) zur Normaltonart macht, der alle andern treu nachgebildet werden. Dem vollständig entsprechend erlangt jetzt auch der Rhythmus ungleich höhere Bedeutung wie früher. Bisher erwies er sich haupt-

sächlich nur als die, die Mehrstimmigkeit ordnende Macht; jetzt wirkt er, und zwar vorwiegend formbildend und gliedernd; namentlich unter seinem Einfluss wird die Liedmelodie zugleich eine treue Nachahmung des strophischen Versgefüges und die Form des Tanzes wird durch ihn zur Kunstform erhoben, welche hauptsächlich die weitere Entwickelung der Instrumentalformen beeinflusst. Das religiöse Lied mit seiner schärfern Gliederung als Choral bewirkt auch eine Umgestaltung der ältern Formen des kirchlichen mehrstimmigen Gesanges, des Hymnus und der Motette, wie der Formen des strenger künstlichen Contrapunktes; es bleibt aber auch nicht einflusslos für die Entwickelung der weltlichen Instrumentalformen, indem es den Orgelstil hauptsächlich bedingt, der wiederum den Clavier- und hiermit den Orchesterstil überhaupt bestimmen hilft, wenn dieser auch namentlich auf das weltliche Lied und den Tanz sich stützt. Indem es so die schon im 15. Jahrhundert gelegten Keime bereits zu herrlicher Blüte emportreiben lässt, wird das 16. Jahrhundert auch für die Entwickelung der Tonkunst in Deutschland von schwerwiegendster Bedeutung.



ERSTES KAPITEL.

DIE KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK IN DEUTSCHLAND.

Für den Gang der Entwickelung des Kirchengesanges innerhalb der katholischen Kirche war es von grosser Bedeutung, dass seine hauptsächlichste Grundlage eine verhältnissmässig beschränkte Anzahl von feststehenden Texten bildete. Der Mittelpunkt des gesammten katholischen Cultus ist die Messe. Als die fortwährend sich erneuernde Opferung des Gottessohnes wurde der ganze Act mit symbolischen Handlungen umgeben und mit Gesang begleitet. Nur einzelne Theile desselben, wie der Introitus, das Graduale und das Offertorium, hatten bei verschiedenen Gelegenheiten auch verschiedenen Text; beim »Kyrie«, »Gloria«, »Credo«, »Sanctus«, »Benedictus«, »Agnus Dei« und »Dona nobis pacem« war er dagegen feststehend und er forderte die ganze Kunst der Contrapunktisten heraus, um ihn in immer neuer Weise darzustellen. Dies gilt auch noch von andern Cultusgesängen, von den Lamentationen — dem Magnificat — und der Litanei, die immer nach denselben Worten neu componirt wurden. Nächstdem waren es dann die Psalmen und einzelne Bibelabschnitte, welche beim kirchlichen Gesange durch die verschiedenen Jahrhunderte als Texte dienten. In heiligem begeisterungsvollem Schaffensdrange waren die gottbegnadeten Meister bemüht, das in Tönen zu gestalten, was die von der Kirche sanctionirten liturgischen Gesänge in Worten aussprachen. Die gregorianischen Gesangweisen, diese wunderbaren Erzeugnisse christlichen Geistes, mit aller Gewalt der Harmonik auszustatten, um dadurch die geheimnissvolle Pracht des katholischen Cultus zu erhöhen, das war jetzt Aufgabe der Tonkunst, und die niederländischen Meister lösten sie zunächst,

indem sie die Formen des künstlichen Contrapunkts, die Nachahmungsformen, mit bewunderungswürdigem Eifer und ausserordentlichem Erfolge pflegten. Wie erwähnt, wurden sie nach dieser Seite entschieden anregend für die deutschen Contrapunktisten, die indess nicht etwa nur als blosse Nachahmer verfuhren, sondern den Contrapunkt der Niederländer vielfach anders zu gestalten suchten. Schon dass sie nicht die künstlichen Formen desselben bis in die äussersten Consequenzen verfolgten, wie jene, zeigt, dass sie nicht nur Nachahmer derselben sind. Auch der bedeutendste unter den deutschen Meistern dieses Zeitraums, HEINRICH ISAAK, der in allen Künsten des doppelten Contrapunkts, wie des mensurirten Gesanges überhaupt erfahren war, folgte den niederländischen Meistern nur so weit in Anwendung der künstlichsten Formen des Tonsatzes, als sie noch eine gesunde Entwickelung der Harmonik gestatten. Das war, wie wir schon an den Sätzen des Lochheimer Liederbuchs sahen, das Hauptziel der deutschen Meister dieses Zeitraums. Aber sie verfolgen es doch auch wiederum nicht so einseitig, wie die gleichzeitigen und spätern Italiener, die gar bald nur Accorde an einander reihen, ohne selbständigere melodische Führung der Stimmen. Während die Niederländer, um ihre Harmonik zu gewinnen, hauptsächlich eine Melodie festhalten, die sie mit sich selbst contrapunktiren, lassen die Kirchencomponisten Italiens dieses Zeitraums gar bald die Melodie fast ganz fallen und reihen die Accorde an einander, diese höchstens in melodische Formeln auflösend. Bei den deutschen Meistern verliert die Melodie nicht nur nicht ihre Bedeutung, sondern sie gewinnt vielmehr eine höhere; bei jener Weise der Niederländer geht der Cantus firmus auf in der Harmonik; für die deutschen Meister des Contrapunkts dagegen wird die Melodie bald zum künstlerischen Mittel, die Accorde aufzulösen in eine bestimmte Zahl selbständig melodisch geführter Stimmen. Der so gewonnene Satz gelangt dadurch zu grösserer Freiheit der Gestaltung, ohne an lebensvoller Wirkung etwas einzubüssen. Die einzelnen Stimmen sind meist melodisch selbständig geführt und zugleich auch charakteristisch geschieden. Beide Arten des mehrstimmigen Satzes werden jetzt in Deutschland gepflegt, mehr aber noch die spätere Weise, die aus der Verbindung des Organum mit dem sogenannten Discant hervorgegangen ist. Von dieser Art ist auch das erwähnte »O vera lux« von ADAM VON FULDA, das hauptsächlich aus Accorden zusammengesetzt ist, die melodisch aufgelöst erscheinen.

Meistens wurde auch hier eine von der Kirche sanctionirte Melodie als Cantus firmus gewählt, die man dann in der angegebenen Weise contrapunktirte, so dass die, die Harmonie füllenden Stimmen in durchaus selbständigen Melodien sich darlegten.

Als Meister dieses Stils ist zunächst HEINRICH FINCK zu nennen. Er diente den Polenkönigen JOHANN ALBERT (1492) und ALEXANDER (1501—1506). RHAU veröffentlichte in seiner grossen Hymnensammlung: Sacrorum hymnorum lib. I (Wittenberg 1542) 22 von FINCK bearbeitete lateinische Hymnen, die meist den oben charakterisirten Stil festhalten und zum Theil schon grosse Freiheit in Führung der contrapunktirenden Stimmen zeigen. Nur einzelne sind strenger canonisch geführt, wie: »Veni redemtor gentium«. In PHIL. ULHARD'S: Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum (Augsburg 1545) ist ein Werk von FINCK veröffentlicht: »O Domine Jesu Christe«, das die vorerwähnten Sätze noch übertrifft.

Aehnlich ist die Bedeutung von THOMAS STOLTZER; er war ein Schlesier, zu Schweidnitz 1490 geboren, trat in den Dienst des Königs LUDWIG von Ungarn und starb 29. Aug. 1526. Seine 37 lateinischen Hymnen, welche in dem bereits angeführten Hymnenwerk von RHAU veröffentlicht sind, zeigen denselben Stil, gleichfalls mit einer gewissen Meisterschaft ausgeführt. Dasselbe gilt von den Psalmen, die in den Sammlungen von PETREIUS und von MONTANUS und NEUBER veröffentlicht sind.

Ihnen ist ferner anzureihen: SIXTUS DIETERICH, dessen Magnificat octo tonorum (1535) und Novum ac insigne opus musicum ebenfalls eine Reihe gleichartiger Sätze enthalten.

Uebertroffen werden diese nur durch

HEINRICH ISAAK (auch ISAK, ISAAC, YSAC; in Italien: ARRIGO TEDESCO = HEINRICH der Deutsche; auch GLAREAN nennt ihn TEDESCO oder GERMANUS). Er lebte längere Zeit in Florenz, wahrscheinlich im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, und dieser Aufenthalt in Italien war unstreitig einflussreich auch auf die Gestaltung seines Contrapunkts. In seinen Messen, deren PETRUCCI unter dem Titel: »Misse henrici Izac« ein ganzes Buch druckte, wandte er die künstlichsten Formen des Contrapunkts an, aber nicht in der spitzfindig ausgeklügelten Weise der Niederländer, wie streng er sich sonst auch an sie anschliesst. Eine ganze Reihe von seinen Messen sind nur handschriftlich vorhanden auf den Königlichen Bibliotheken zu Wien, München und Brüssel. In seinen Motetten, deren fünf sein Schüler L. SENFL in der Sammlung: »Liber selectarum cantionum« veröffentlichte, übt er vorwiegend jene andere Weise, nach welcher mehr eine gewaltige Harmonik in lebendigen Stimmen aufgelöst erscheint. Noch entschiedener tritt sie in den Lamentationen und den Officien hervor, in denen oft eine grosse Pracht und Gewalt der harmonischen Wirkung erreicht wird. Wie die vorerwähnten, war auch er auf dem

Gebiet der Bearbeitung des deutschen Liedes thätig, weshalb wir später noch auch auf ihn zurückkommen müssen.

Das gilt auch von STEPHAN MAHU, Sänger in der Kapelle des nachmaligen Kaisers FERDINAND I., dessen Lamentationen[1]) bei aller Freiheit der melodischen Stimmführung wunderbar harmonisch wirken. Neben ihm ist auch GREGORIUS MEYER von Solothurn zu nennen, von dem GLAREAN im Dodecachordon Mehreres mittheilt, und die ganze Reihe der Contrapunktisten, welche an den grossen Sammlungen der mehrstimmig bearbeiteten Volkslieder sich betheiligten, wie: BREITENGASSER (auch BREITENGRASSER), HANS HEUGEL, MATTHIAS ECKEL, LORENZ LEMLIN, LEONHARD PAMINGER (starb 1568), »einer der ausgezeichnetsten der ganzen Reihe«, JOHANNES STAHEL, GEORG BLANKENMÜLLER, JOHANN GALLICULUS, HULDREICH BRÄTEL, GEORG SCHÖNFELDER, HEINRICH EITELWEIN, MATTH. GREITER, HANS TEUGLIN, WOLF HEINTZ, GEORG VOGELHUBER und v. A. Sie alle waren für den katholischen Kirchengesang thätig. Man erkennt in ihren Cultusgesängen zugleich aber auch, dass sie auf dem Gebiet des Volksgesanges nicht minder eifrig wirkten. Wir konnten bereits früher darauf hinweisen, dass in den contrapunktischen Bearbeitungen der Niederländer und auch der Italiener die strenge Gliederung des Hymnus verwischt wurde. Die Messen, Hymnen, Motetten und Psalmen der niederländischen und italienischen Meister stellen sich uns meist in breit dargestellten, künstlich in einander gefügten Tonsätzen dar, bei welchen die ins Kleine ausgeführte Gliederung des Hymnus wenig mehr beobachtet wird. Durch ihre Liedbearbeitungen wurden die deutschen Meister der katholischen Kirchenmusik dieses Jahrhunderts wieder darauf geführt, die strengere Gliederung auch der Cultusgesänge anzustreben; und dies zumeist giebt diesen ihre, allgemein menschlich ansprechende erhöhte Wirkung den ähnlichen Gesängen der Niederländer und Italiener gegenüber. In ihrer, nur im Grossen ordnenden Ausführung erregen diese mehr die fromme Scheu ehrfurchtsvoller Bewunderung, welche die geheimnissvolle Pracht des katholischen Cultus erzeugt; während die deutschen Meister auch mit diesen Cultusgesängen dem Ausdruck innigster religiöser Empfindung dienstbar werden. Wie durch diese Bestrebungen zugleich die Entwickelung der Cultusformen eine ganz neue Richtung nimmt, soll im nächsten Kapitel nachgewiesen werden. Hier gedenken wir ihrer nur so weit, als die alten Formen durch sie verändert und umgestaltet werden. Ihren Höhepunkt erreicht diese Richtung in LUDWIG SENFL, dem auch ARNOLD VON BRUCK würdig an die Seite tritt.

---

[1]) In Joannelli's: Thesaurus gedruckt.

ARNOLD VON BRUCK (auch VON BRUGGE, VAN BRUCK, DE PRUG, ARNOLDUS TE PONTE) ist wahrscheinlich in Bruck im Aargau geboren, wurde Leiter der Capelle zu Wien und Dechant in Laibach. HANS OTTL (der bekannte Nürnberger Buchdrucker JOHANNES OTT) richtet die Vorrede seiner: Hundert vnd ain vnd zweintzig newe lieder (Nürnberg 1534) an ihn: »dem erwirdigen Herrenn Arnoldo von Bruck Dechant des Stiffts zu Lawbach Römischer Könijglicher Mjt. et. capellmeister meinem günstigen Herrn« und in der Vorrede spricht er mit Bewunderung von der freuntlichen Lieblichkeit und hochberühmten Geschicklichkeit BRUCK's, dem wir zustimmen müssen.

Die Cultusgesänge BRUCK'S zeigen nicht nur eine bedeutende Kunstfertigkeit in der Weise der Niederländer, sondern zugleich auch eine anmuthende Wärme des Ausdrucks, die er ganz besonders durch übersichtliche Gliederung der Form erreicht. Die sechsstimmige Krönungsmotette: »Fortitudo Dei« für König SIGISMUND von Polen[1]) ist ein redendes Beispiel dafür; nicht minder seine Motetten und Hymnen, die in verschiedenen Sammlungen veröffentlicht sind.

Uebertroffen wird er nur von LUDWIG SENFL (auch SENNFFL und SENFEL), der nicht nur die gesammte Kunsttechnik seiner Zeit meisterlich ausübte, sondern sie zugleich mit seiner reichen Phantasie und tiefen Empfindung zu beseelen verstand wie keiner vor ihm (Abb. 61).

MINERIUS nennt ihn einen Baseler; nach GLAREAN, der in Basel lebte, und deshalb wol unterrichtet sein konnte, ist er aber in Zürich geboren. Zur Zeit, als MAXIMILIAN I. starb (1519), scheint SENFL in Wien gelebt zu haben; er componirte auf den Tod desselben die Worte: »Quis dabit oculis nostris fontem lacrimarum«. Unterm 19. Februar 1520 wies ihm MAXIMILIAN'S Nachfolger KARL V. fünfzig Gulden rheinisch auf Engelhardtszell an. Der Titel seiner 1526 gedruckten Composition: »Quinque salutationes Domini nostri Hiesu Christi« nennt ihn »musicus intonator« des Herzogs WILHELM von Bayern und in den Unterschriften seiner Briefe[2]) zeichnet er sich »LUDWIG SENFFL, genannt SWEITZER« oder »SCHWYTZER«. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt. Die Vorrede zu Theil 5 der Forster'schen Sammlung vom 31. Januar 1556 bezeichnet ihn bereits als »ihren LUDWIG SENFFL seligen«.

In der Meisterschaft in Beherrschung der künstlichsten Formen des Contrapunkts steht SENFL keinem niederländischen Meister nach, aber er übertrifft sie alle an Tiefe und Gewalt der Empfindung. Seine

1) In: Novum et insigne Opus.

2) Mehrere derselben hat Moritz Fürstenau veröffentlicht. Sie sind an den Markgrafen Albrecht von Brandenburg und an Georg Schultheis, Factor des Herzogs von Preussen in Nürnberg, in den Jahren 1532—1538 gerichtet. (Allgemeine musikal. Zeitung, Jahrg. 1863 Nr. 33.)



Abb. 61. LUDWIG SENFL.

»Missa Nisi Dominus«[1]) ist mit allen Künsten der Niederländer ausgeführt, aber diese dienen zugleich dem Ausdruck wahrer Empfindung. Das gilt auch von den zahlreichen Motetten des Meisters, die gleichfalls nicht selten in künstlichster Weise ausgeführt und dennoch äusserst warm empfunden sind. Dass SENFL am meisten dazu beigetragen

[1]) In G. Rhau: Opus decem missarum.

hat, die neue Richtung der Entwickelung religiöser Musik in die rechte Bahn zu leiten, wird auch durch die Anerkennung, welche ihm LUTHER schenkt, bestätigt. Nach der Anschauung des grossen Reformators sollte: »der schlechte, einfältige Tenor durch die Harmonie seine Verherrlichung und Erklärung finden« und dass SENFL dieser Anforderung am meisten entsprach, bezeugt LUTHER wiederholt.

Auch SENFL gehörte zu denjenigen Contrapunktisten, die dem deutschen Liede ihre Thätigkeit zuwandten, die also aus dem lebendigen Born des Volksgesanges schöpften, um ihr Gemüth damit zu befruchten und so die starren contrapunktischen Formen der Niederländer zu beseelen und durch neuen Geist lebendig zu machen.

Hier ist endlich noch jener Meister zu nennen, der zwar kein Deutscher von Geburt ist, aber so lange in Deutschland in hervorragender Stellung lebte und wirkte, dass er durchgreifende Bedeutung für die Entwickelung der katholischen Kirchenmusik gewann: ORLANDUS LASSUS (ROLAND LATTRE). (Abb. 62.)

Er ist 1520 zu Mons im Hennegau geboren. Schon als Chorknabe erregte er durch seine herrliche Begabung für Musik die Aufmerksamkeit seiner Umgebung, und zweimal soll er wegen seiner schönen Stimme förmlich geraubt worden sein. Als zwölfjähriger Knabe begleitete er den Vicekönig von Sicilien, FERDINAND DE GONZAGA nach Mailand und später nach Sicilien. 1538 ging ORLANDUS LASSUS dann nach Neapel in die Dienste des MARCHESE DELLA TERZA, und 1541 nach Rom, wo er bei dem Cardinal-Erzbischof von Florenz, der damals in Rom weilte, die freundlichste Aufnahme fand. Noch im selben Jahre erhielt er als Nachfolger RUBINO's die Capellmeisterstelle an der Basilica von S. Giovanni in Laterano und verwaltete sie bis 1548, in welchem Jahre er nach seiner Heimath zurückkehrte, wo er zwei Jahre verweilt haben soll. 1557 berief ihn der Herzog ALBERT V. von Bayern nach München in seine berühmte Capelle und machte ihn dann 1562 zum Leiter derselben. Bereits 1570 ertheilte ihm Kaiser MAXIMILIAN II. auf dem Reichstage zu Speier den Reichsadel. 1571 unternahm er eine Reise nach Paris und wurde vom König CARL IX. ausserordentlich freundlich aufgenommen und mit Ehren und Geschenken überhäuft. Der König bemühte sich auch später, den grossen Meister für seine Capelle zu gewinnen, allein der Fürst starb bereits 1574, und so blieb ORLANDUS·LASSUS in München unermüdet in seinem Beruf und seiner Kunst thätig. An Fruchtbarkeit dürfte er kaum noch von einem andern Meister erreicht werden; man schätzt die Zahl seiner Werke auf 2000. Dabei erfüllte er auch mit grösster Gewissenhaftigkeit die Pflichten seines Amtes, und so ist es erklärlich, dass im vorgerückten Alter eine grosse Abspannung bei ihm eintrat, die, wie seine Gattin Regina erzählt: »den sonst so heitern, zufriedenen Mann mit schwermüthigen Todesgedanken erfüllte«. ORLANDUS LASSUS starb am 15. Juni 1594. Als Zeichen der grossen Hochachtung, welche er am bayerischen Hofe genoss, wurden seine Busspsalmen (Septem psalmi poenitentiales, auf Pergament geschrieben



Abb. 62. Orlandus Lassus.

und mit prachtvoll ausgeführten Bildern und kostbaren Verzierungen ausgeschmückt. Diese Verehrung scheint eine allgemeine gewesen zu sein; schrieb man doch seiner Motette »Gustate et videte« in frommer Einfalt die Kraft zu, schlechtes Wetter zu vertreiben.

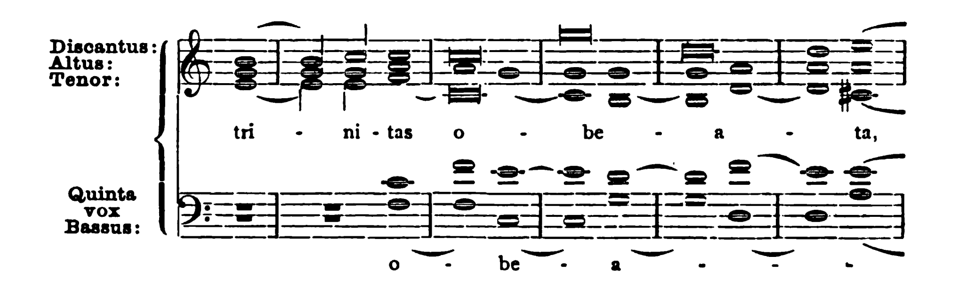
Diese Motette gehört allerdings zu seinen bedeutendsten und zu den lieblichsten Erzeugnissen jener Zeit. Sie ist das Product der vollständigsten Herrschaft über die Praxis der alten Schule. In der

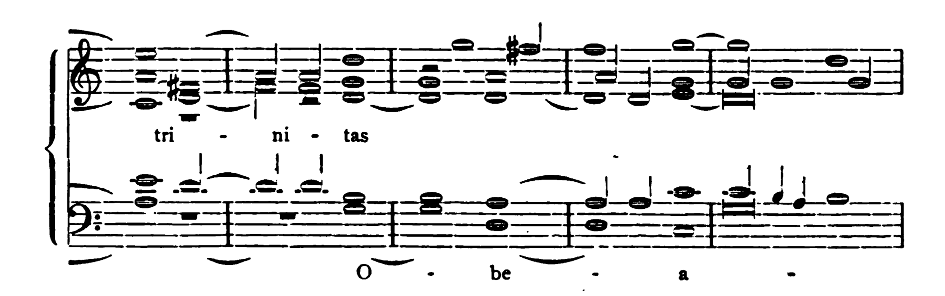
grössern Anzahl seiner Motetten geht er dagegen weit über diese hinaus und hilft damit die neue vorbereiten. Sein Contrapunkt ist viel figurenreicher, als der der meisten seiner Vorgänger; und diese Figuren sind nicht erfunden, um, wie früher, Harmonien zu gewinnen, sondern vielmehr diese aufzulösen. Dieser tief greifende Unterschied zwischen alter und neuer Weise wird immer mehr bemerkbar. Wir sahen die Harmonie aus dem Bestreben hervorgehen, verschiedene Melodien zusammen zu fügen. Selbst als die daraus sich entwickelnde Thätigkeit des Discantisirens mit Bewusstsein geübt wurde, war diese immer noch darauf gerichtet, zu gegebenen Melodien die begleitenden Stimmen zu finden. Die ganze niederländische Schule verfolgte diesen Gang mit grosser Consequenz. Allmälig wird dann die so gewonnene Harmonie als selbständiges Darstellungsmittel verwendet; zunächst von der venetianischen Schule, die direct vom Accorde als solchem ihren Ausgangspunkt nahm. Zwar gilt auch ihr noch die fremde Kirchen- oder Volksweise als formales Band; aber diese erscheint zugleich eigenthümlich harmonisch gestaltet und auf dem Grunde der ihr eignen Harmonie erhebt sich jetzt ihr Contrapunkt.

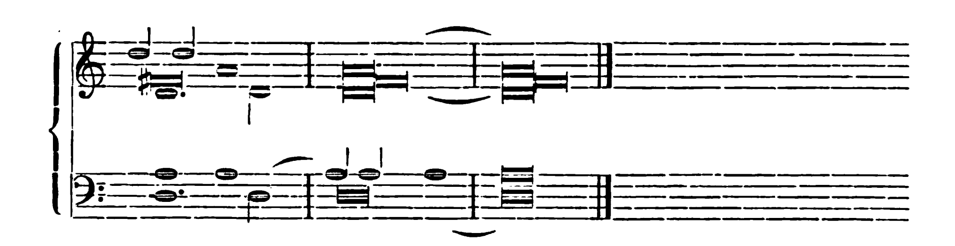
CYPRIAN DE RORE (der sich wahrscheinlich auch längere Zeit vor ORLANDUS LASSUS am Hofe ALBRECHT'S V. aufhielt, er starb 1563) nahm bereits diese veränderte Stellung zur Harmonie ein; allein diese war ihm noch viel zu neu und ungewohnt, als dass er ihr durchgreifend Bedeutung geben konnte; er befleissigt sich noch mit Eifer der Pflege der contrapunktischen Formen. ORLANDUS LASSUS behandelt diese mit weniger Sorgfalt, und hierauf namentlich beruht die Ueberlegenheit, welche PALESTRINA über ihn wie über alle Vorgänger und Zeitgenossen gewann. Dieser grosse Meister fasste alle diejenigen Vorzüge, welche die Grösse jedes Einzelnen bedingen, mit gewaltiger Hand zusammen. Wir finden bei ihm alle die Formen, welche die Zeit herausgebildet hat, von dem ursprünglich einfachsten Contrapunkt bis zu dem künstlichsten Canon mit einer so ungezwungenen Consequenz angewandt, wie vor ihm bei keinem andern.

ORLANDUS LASSUS dagegen führt seinen Canon selten weiter, als ihm die ungezwungen sich darlegende Harmonie gestattete. Diese so zu finden, dass sie, wie bei PALESTRINA, sich dem Canon von selbst fügt, scheint ihm versagt gewesen zu sein. Trotzdem begegnen wir doch manchem feinen contrapunktischen Zuge, den spätere Zeiten zu verwerthen wussten. Viele seiner Motetten, deren er mehr als 500 componirte, beginnen mit einer Gesangsphrase der Psalmodie, und aus dem ihr zugegebenen Contrapunkt entwickelt er dann in durchaus freier Verwendung die Motette. Mit welcher Grossartigkeit der Anschauung

und Gewalt des Ausdrucks sich die Harmonik bei unserm Meister schon erhebt, ersieht man namentlich aus der häufigen und eigenthümlichen Anwendung der Syncope, und diese gewinnt höhere Bedeutung, weil ihm nicht mehr nur das Tonmaass, sondern entschieden schon das Tongewicht als Ausdrucksmittel gilt. Als Beleg mag der Schluss der Motette: »Tibi laus, tibi gloria« hier stehen:







Bedeutsamer und überall den Sinn der Worte erfassend ist diese Syncope in den Bussspsalmen angewendet.

Die ganze Fülle und Weite der Harmonik, in der sich ihm die Kirchentonart darstellt, kommt natürlich in den mehrstimmigen, namentlich den mehrchörigen Werken zu vollständigster Erscheinung; weil seine Harmonik nicht nur tiefer und reicher, sondern auch

fliessender, durch die selbständigere Stimmführung lebendiger geworden ist, so vermag er auch beide Chöre wirksamer in einander zu verweben, wie die venetianischen Meister, die diese Weise der Mehrchörigkeit zuerst mit grossem Eifer pflegten. Die beiden Chöre wechseln bei ORLANDUS LASSUS in der Regel Versglied um Versglied, und, indem der andere Chor einsetzt, ehe der erste noch verklungen ist, entwickelt sich das Ganze in eindringlichster Lebendigkeit. Wo er beide Chöre zusammenfasst, geschieht es nirgend nur in der gedrängt massigen Weise wie bei ADRIAN WILLAERT, sondern immer so künstlich verwoben, wie in seinen einfachen Chören. So finden wir überall das Streben, die kaum erst gewonnenen festen Harmoniemassen in ein künstlich verschlungenes Tongewebe aufzulösen. Die Meister fühlten früh heraus, dass diese Harmoniemassen nicht minder nur materialistisch wirkend sind, als der einzelne Ton und dass, um sie zum Träger höchster Ideen zu machen, sie wiederum nothwendig aufgelöst werden müssen. ORLANDUS LASSUS ist der erste Meister der katholischen Kirchenmusik in Deutschland, der von diesem Standpunkt aus sich schaffend erweist. In sofern bezeichnet er mit den Gipfelpunkt jener Entwickelung der katholischen Kirchenmusik und zugleich auch schon den Uebergang zu der neuen protestantischen, die an das Volkslied anknüpft, dem sich auch ORLANDUS LASSUS mit Vorliebe zuwandte.

Das alte, auf die melodische Construction der Tonleiter gegründete System ist dann vollständig erschöpft; die Harmonik tritt allmälig in den Vordergrund und damit stirbt jenes langsam ab und macht dem neuen, auf die harmonische Construction der Tonleiter gegründeten System Platz, wie wir bereits beim Volksliede zeigten. Dies gewinnt jetzt immer entscheidenderen Einfluss in der Musikpraxis, es entsteht die neue Weise der Kirchenmusik innerhalb der protestantischen Kirche, und das Volkslied, zum Kunstliede erweitert, erzeugt neue Vocalformen und zugleich die selbständigen Instrumentalformen, was in den nachfolgenden Kapiteln nachzuweisen ist.

Auch die venetianische Schule konnte nicht ohne Einfluss auf die Entwickelung des lateinischen Kirchengesanges in Deutschland bleiben. Die deutschen Kunstjünger pilgerten gern nach Venedig, um dort den neuen Kunststil zu erlernen. Wie er namentlich in den Meistern des protestantischen Kirchengesanges sich thätig erzeigt, wird das nächste Kapitel nachweisen.

Auf dem Gebiet des lateinischen Kirchengesanges erwies sich in dieser Richtung JACOB HÄNDL oder HANDL, auch Gallus genannt († zu

Prag am 4. Juli 1591), so erfolgreich thätig, dass man ihn einst als den deutschen PALESTRINA pries. Seine Motetten sind mit einer gewissen rührenden Einfachheit, durchaus nicht mit der erhabenen Grösse PALESTRINA'S geschrieben. In einzelnen seiner acht- und mehrstimmigen Tonsätze (des Opus musicum, 1586 bei NIGRIN in Prag erschienen) nähert er sich mehr jenem grössten Meister altkatholischen Gesanges. Neben ihm ist GREGOR AICHINGER zu nennen, geb. um 1565, Priester und Organist im Fugger'schen Hause, dessen »Tricinia Mariana« (Insbruck 1598) und »Cantiones eccles. trium et quatuor vocum« (Dillingen 1607) zeigen, dass er nicht nur ein eifriger Verehrer der Meister der venetianischen Schule ist, sondern dass ihm auch die römische Schule nicht fremd blieb.

Von unendlicher Bedeutung für die rasche Entwickelung und Verbreitung der Musik in diesem Jahrhundert war die Erfindung des Notendruckes mit beweglichen Typen. Mit dem Ausgange des 15. Jahrhunderts hatte man bereits begonnen, in derselben Weise Noten zu drucken, wie man Schrift druckte. Jede Seite Noten wurde in eine Holzplatte geschnitten und dann vermittelst der Buchdruckerpresse gedruckt. In dieser Weise sind die Flores musicae omnis Cantus Gregorianus von HUGO VON REUTLINGEN (1488) und die: Practica musica von GAFOR (1496) vervielfältigt. Diese Holzschnitte sind meist sehr plump und roh und waren deshalb wenig beliebt. Sie wurden auch nur bei Werken angewendet, welche eine schnellere Verbreitung finden sollten. Die Missales und andere Sammlungen der Cultusgesänge wurden auf Pergament oder schönes starkes Papier und mit grossen, weit sichtbaren Noten geschrieben, da bei der Ausführung meist alle aus einem grossen Stimmenbuch, das auf einem starken Pult auflag, sangen. Im Anfang des 16. Jahrhunderts begann man dann die Weise des Drucks mit einzelnen Schriftlettern auch auf den Notendruck zu übertragen. OTTAVIANO DEI PETRUCCI war der erste, der in Italien mit Erfolg Noten mit beweglichen metallenen Notentypen druckte. In Deutschland war dieser Versuch schon früher gemacht worden; bei einem Würzburger Missale von 1484 sind die Noten mit beweglichen Typen auf die vorher in besonderem Druck ausgeführten Linien gedruckt. Erweiterte Ausbildung erhielt die Kunst des Notendrucks indess hier erst durch PETER SCHÖFFER von Mainz; das von ihm 1512 gedruckte: Orgel- und Lautentabulaturbuch von ARNOLD SCHLICK, ebenso wie seine Sammlung: 62 Lieder mit Singnoten (1. März 1513) stehen an typographischer Schönheit den Drucken von PETRUCCI nicht nach. Neben ihm ist ERHARD OEGLIN in Augsburg zu nennen, der

bereits 1512 eine Sammlung: 49 geistliche und weltliche Lieder herausgab; ferner: ARNT VON AICH in Köln, KUNIGUNDE HERGOTT, JOBST und CHRISTOPH GUTKNECHT, VAL. NEUBER, JOH. VON BERG, HIERONYMUS FORMSCHNEIDER, JOH. PETREIUS zu Nürnberg, ADAM GEORG und vor Allen GEORG RHAU in Wittenberg, die für die Verbreitung der neuen Tonstücke in guten Ausgaben eifrig thätig waren.



ZWEITES KAPITEL.

DIE PROTESTANTISCHE KIRCHEN-MUSIK.

Wie der katholische Kirchengesang am alten gregorianischen Hymnus festhielt und sich dabei ausschliesslich der lateinischen Sprache bediente, so wurde Quelle und Grundlage des protestantischen Kirchengesanges die Liedmelodie, in deutscher Sprache gesungen. Dass lange vor der Reformation bereits deutsche Gesänge auch in der Kirche Eingang gefunden hatten, wurde schon früher erwähnt. Wir konnten schon mehrere deutsche geistliche Lieder anführen. Das noch jetzt erhaltene Osterlied: »Christ ist erstanden« bildete im 13. Jahrhundert in den Osterspielen den stehenden Schlussgesang und hatte auch in der Liturgie Eingang gefunden. Demselben Jahrhundert gehört auch das Kirchenlied: »Nun bitten wir den heiligen Geist« an. Bei Wallfahrten und Bittgängen wurde das Lied: »In gotes namen varen wir« gesungen, und in der Schlacht auf dem Marsfelde am 26. August 1278 sang das deutsche Heer: »Sanct Maria, Mutter und Magd, all unsre Noth sei dir geklagt«. Im 14. Jahrhundert waren besonders weit verbreitet: »Du lenze guot, des jares tiurste quarte«, »Also heilig ist der Tag«, »Christe, du bist mild und bist gut«, »Es gingen drei heilige Frauen«, »Wir danken dir, lieber Herre«, und die Mischlieder, in denen deutsche und lateinische Verse abwechselten, wie: »Puer natus« oder: »In dulci jubilo«.

In diesem Jahrhundert wurden auch bereits energische Versuche gemacht, die deutsche Sprache beim Cultus einzuführen. Nach dem Beispiel der böhmischen Brüdergemeinde und der Wiklefiten in England, welche den Gottesdienst in der Sprache des Landes abhielten, mehrten sich auch in Deutschland die Bestrebungen einzelner Geist-

lichen, der deutschen Sprache in der Kirche Eingang zu verschaffen. Bemerkenswerth ist namentlich GERHARD ZERBOLT (auch GERHARD VON ZÜTPHEN genannt) (1367—1398) durch diese Bestrebungen geworden. Wenn dadurch auch keine durchgreifende Aenderung der Ordnung des Gottesdienstes herbeigeführt wurde, so gewann doch die deutsche Sprache allmälig Boden beim liturgischen Gesange. Es wurden die älteren lateinischen Hymnen in deutschen Uebersetzungen unter das Volk gebracht. Besondere Verdienste erwarb sich hier JOHANNES DER MÖNCH VON SALZBURG.

Unter den in deutscher Sprache gedichteten Liedern dieses Jahrhunderts bilden die Marienlieder den grössten Theil. Die Meistersinger dichteten gleichfalls Kirchenlieder, wie MUSCATBLÜT, HANS FOLZ, MICHEL BEHEIM, die indess ebenso wenig wie die Lieder von JOHANNES GOSSELER, JÖRG BREINING oder HEINRICH VON LAUFENBERG allgemeiner verbreitet waren.

Es ist das Verdienst LUTHER'S, dass die deutsche Sprache und deutscher Gesang in der Kirche die Herrschaft gewannen (Abb. 64).

LUTHER (MARTIN) ist am 10. November 1483 in Eisleben geboren, als der Sohn eines armen Bergmanns. Im Frühjahr des folgenden Jahres zog die Familie nach Mansfeld und hier besuchte der Knabe, nachdem er sieben Jahre alt geworden war, da er nach dem Wunsch des Vaters studiren sollte, die lateinische Schule. Nach vollendetem 14. Jahre brachte ihn der Vater nach Magdeburg auf die lateinische Schule, wo er indess nur ein Jahr blieb. Da die Eltern in Eisenach Verwandte hatten und die dortige lateinische Schule sehr berühmt war, brachten sie ihn dorthin, und hier trat eine günstigere Wendung in dem Geschick des Knaben ein. Wie in Magdeburg gehörte MARTIN auch hier der sogenannten Currende an, dem aus Schülern der lateinischen Schule gebildeten Sängerchor, der nicht nur beim Gottesdienst mitwirkte, sondern auch zu bestimmten Tageszeiten auf den Strassen vor den Häusern der Gönner des Chors sang. Als solcher erregte der kleine LUTHER die Aufmerksamkeit der Patrizierfrau KOTTA, die ihn in ihr Haus aufnahm und dadurch vor Noth und Entbehrung während der Zeit der Vorbereitung für die Universität schützte. Nach Beendigung derselben bezog LUTHER (1501) die Universität Erfurt, um sich dem Wunsche des Vaters gemäss der Rechtswissenschaft zu widmen. 1505 erwarb er die Magisterwürde, nachdem er bereits vorher zum Baccalaureus ernannt worden war; allein innere Neigung und einige unglückliche Erlebnisse trieben ihn bald zur Gottesgelahrtheit; am 17. Juli 1505 trat er in das Augustinerkloster und legte das Ordensgelübde ab. Schon früher hatte er auf der Bibliothek der Universität ein Exemplar der Vulgata — der lateinischen Bibelübersetzung — gefunden, und war davon mächtig ergriffen worden. Mit Eifer studirte er das, in der Klosterbibliothek befindliche Exemplar, und damit beginnt eigentlich schon sein reformatorisches Werk. 1507 erhielt er die Priesterweihe. An dem Generalvicar des Ordens, Dr. STAUPITZ, fand er einen einflussreichen Gönner, der ihn innerlich und



Abb. 63. Martin Luther.

äusserlich zu stützen sich bemühte. Dieser berief ihn 1508 als Lehrer an die neue, vom Kurfürst von Sachsen FRIEDRICH dem Weisen begründete Universität Wittenberg und sandte ihn auch in Ordensgeschäften 1510 nach Rom. Diese Reise namentlich wurde von grosser Bedeutung für die Erweckung und Stärkung von LUTHER's reformatorischem Geiste. In Rom fand er das Leben und Treiben der Geistlichkeit als im directesten Gegensatz zu seinem Ideal eines Geistlichen stehend. Kaum zurückgekehrt, veranlasste ihn STAUPITZ, Doctor der Theologie zu werden; LUTHER hatte anfangs mancherlei Bedenken dagegen, die indess beseitigt wurden, und so erhielt er am 19. October 1512 unter grossen Feierlichkeiten die Doctorwürde. Mit erneutem Eifer warf er sich auf das Studium der heiligen Schrift, das die reformatorischen Ideen in ihm immer klarer hervortreten liess. Das Auftreten TETZEL's mit seinem Ablasskram drängte ihn endlich zum offenen Bruch mit Rom; am 31. October 1517 schlug er die 95 Thesen an die Thür der Schlosskirche zu Wittenberg an. Damit beginnt thatsächlich sein Reformationswerk. Wol versuchte man ihn durch Gewalt und List still zu machen, so dass sein Beschützer, der Kurfürst FRIEDRICH der Weise sich veranlasst fand, nachdem LUTHER auf dem Reichstage zu Worms 1521 am 17. und 18. April seine Lehre so standhaft vertheidigt hatte, ihn auf die Wartburg als »gefangenen Junker Jörg« in sicherem Versteck zu halten. Der durch den Professor und Domherr KARLSTADT veranlasste Bildersturm, wie die Ausschreitungen des Tuchmachers CLAUS GROTH in Zwickau veranlassten ihn, wider den Willen seines Kurfürsten die Zufluchtsstätte zu verlassen und nach Wittenberg zurückzukehren, und bald gelang es ihm, durch seine eindringlichen Predigten die aufgereizten Gemüther zu beruhigen.

Jetzt begann er auch ernstlich seinen Plan, die lateinischen Gesänge beim Gottesdienst durch deutsche zu ersetzen, auszuführen, doch ging er dabei immer noch ziemlich vorsichtig zu Werke.

Noch in der 1523 erschienenen Schrift: »Von Ordnung des Gottesdienstes« giebt er die Anweisung: »die Gesänge in den Sonntagsmessen und Vespern lasse man bleiben, denn sie sind fast gut und aus der Schrift gezogen« und die in demselben Jahre veröffentlichte: »Formulae missae et communionis« (von PAUL SPERATUS ins Deutsche übersetzt) behält die frühere Ordnung des katholischen Gottesdienstes noch bei: den »Introitus«, das »Kyrie«, »Gloria in excelsis«, »Graduale«, »Grates nunc omnes«, das »Credo«, »Dominus vobiscum«, »Sanctus«, »Benedictus«, »Pater noster«, »Agnus« u. s. w.

Das folgende Jahr erst brachte eine bedeutsame Aenderung durch: »Die deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienst«, die in Wittenberg 1524 erschien. Auch hier heisst es noch:

> »Mit den Festen als Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Michaelis, Purificationis und dergleichen muss es gehen wie biszher, lateinisch, bisz man teutsch Gesang genug dazu hat.«

Allein Weihnachten desselben Jahres wurde mit Genehmigung des Kurfürsten in der Pfarrkirche von Wittenberg der Gottesdienst zum ersten Male in deutscher Sprache abgehalten. Unermüdlich war nun Luther darauf bedacht, den Mangel an deutschen Cultusgesängen zu beseitigen. Er übersetzte eine Anzahl älterer Hymnen, wie: »Media vita« (Mitten wir im Leben

sind), »Veni creator« (Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist), »Veni redemptor« (Nun kommt der Heiden Heiland), »A solis ortus« (Christum wir sollen loben schon), »Jesus Christus nostra salus« (Jesus Christus unser Heiland), »Da pacem« (Verleih' uns Frieden), »Te Deum« (Herrgott, dich loben wir), »Hostis Herodes« (Was fürchtest du, Feind Herodes?), »O lux beata trinitas« (Der du bist drei in Einigkeit); daneben dichtete er eigene Lieder oder veränderte vorhandene deutsche kirchliche nach der veränderten Religionsanschauung und führte sie in der neuen Kirche an. Es sind dies aus dem Jahre 1523: »Nun freut euch liebe Christeng'mein«. 1524: »Ach Gott vom Himmel sieh darein« (Ps. 24), »Es spricht der Unweisen Mund wohl« (Ps. 12), »Aus tiefer Noth schrei ich zu dir« (Ps. 130), »Es woll' uns Gott genädig sein« (Ps. 67), »Gott sei gelobet und gebenedeyt«, »Gelobet seist du Jesus Christ«, »Jesus Christus unser Heiland«, »Wohl dem, der in Gottes Furcht« (Ps. 128), »Christ lag in Todesbanden«, »Komm' heiliger Geist, Herre Gott«, »Ein neues Lied wir heben an«, »Wir glauben all' an einen Gott«, »Gott der Vater wohn' uns bei«, »Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin« (Lucä 2), »Mensch, willst du leben seliglich«, »Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit« (Ps. 124), »Nun bitten wir den heil'gen Geist«. 1526: »Jesaia dem Propheten das geschah«. 1529: »Ein' feste Burg ist unser Gott« (Ps. 46). 1535: »Sie ist mir lieb die werthe Magd«, »Vom Himmel hoch da komm' ich her«. 1542: »Erhalt' uns Herr bei deinem Wort«. 1543: »Christ unser Herr zum Jordan kam«, »Vom Himmel kam der Engel Schaar«. Vollständig finden sich diese Lieder nach LUTHER's Redaction und mit den Melodien versehen in dem VALENTIN BABST'schen Gesangbuch von 1545, das in zwei Theilen bereits 129 Gesänge mit 98 Singweisen enthält.

Für die verdeutschten Hymnen behielt LUTHER natürlich die ursprünglichen Melodien, mit den nöthigen, durch die neue Anschauungsweise bedingten Veränderungen bei und schuf damit die Grundlage nicht nur für die Weiterentwickelung des protestantischen Kirchengesanges, sondern der Musik überhaupt. —

Am 13. Juni 1525 löste er auch das letzte Band, das ihn noch mit der alten Kirche zusammenhielt: er vermählte sich mit einer ehemaligen Nonne CATHARINA VON BORA, die ihm eine treue Gefährtin wurde, in den heissen und heftigen Kämpfen, die er zu bestehen hatte, bis an seinen am 18. Februar 1546 erfolgenden Tod.

Indem LUTHER die Melodie wieder strenger dem strophischen Versgefüge anzuschmiegen bemüht war, wurde er der Schöpfer des protestantischen Gemeindeliedes, des Chorals. Dieser folgt ganz genau dem Prinzip des Reims, wie das Volkslied, aber er stellt es musikalisch nicht mit den mannichfachen rhythmischen Hülfsmitteln wie dieser dar, sondern mit dem nur mehr intensiv unterscheidenden Accent einer ruhigern Melodieentfaltung und gedrängter metrischer Einheit. Selbstverständlich fügten sich die Hymnen dieser Umgestaltung am willigsten, weil sie in dem, für den Gemeindegesang einzig möglichen accentuirenden Rhythmus erfunden sind.

Der ausserordentliche Erfolg, welchen diese Erneuerung und Umgestaltung unter dem Volke gewann, liess auch die alte Kirche auf diesem Gebiete nicht unthätig. Schon 1537 erschien zu Leipzig das von MICH. VEHE verfasste katholische Gesangbuch, mit Melodien von W. HEINTZ und JOH. HOFMANN, und so erlangte auch in der katholischen Kirche der deutsche Gesang allmälig mehr Boden.

Der Eifer, das deutsche Kirchenlied zu fördern, führte dazu, auch das Volkslied — Text und Melodie — christlich zu verändern. LUTHER selbst giebt von einigen solchen Uebertragungen Kunde in: »Die evangelische Mess teutsch«. Er nennt Volksliederweisen, wie: »Wach auf meines Herzens Schöne«, »Rosina, wo war dein Gestalt«, »Es geht ein frischer Sommer daher«, nach denen geistliche Lieder gesungen wurden. Dadurch erhielt der geistliche Liedergesang eine grössere Mannichfaltigkeit des rhythmischen Baues der Strophen, die wieder vortheilhaft auf die Melodiebildung einwirkte. Eine grosse Anzahl solcher Volksweisen benutzte VALENTIN TRILLER VON GORA für sein: »Ein schlesisch Sangbüchlein«. Das Lied: »Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn«, druckte KUNIGUNDE HERGOTTIN zu Nürnberg nach der Melodie zu singen: »Was wöll'n wir aber heben an?« GEORG WÄCHTER lässt das Lied: »Hilf Gott, dass mir gelinge, du edler Schöpfer mein« auf »Möcht ich von Herzen singen mit Lust ein Tageweis'« und den Bergreihn: »Lobt Gott, ihr frommen Christen« in Bruder VEITS Ton zu singen. VEIT HÄRTLIN HEEFEN zu Weissenburg sang sein Lied: »Ach Gott im höchsten Thron, du liebster Vater mein« im Ton: »Der Schüttensam, der hatt ein Knecht«, und ein anderes: »Ach Gott im höchsten Thron, schau auf die Menschen Kind« nach der Melodie: »Nun schürz dich, Gretlein, schürz dich«. Das alte Lied: »Den liebsten Bulen, den ich han« wurde in: »Den liebsten Herren, den ich han« — »Es hat ein man sein wip verlorn« in: »Es hat ein mensch gotts Huld verloren« — oder: »Die Brünnlein, die da fliessen« in: »Der Gnadenbrunn thut fliessen« umgewandelt.

Daneben aber waren Dichter und Musiker nach dem Vorgange LUTHER'S bemüht, neue Lieder aus dem Geiste der neuen Religionsanschauung heraus zu dichten und die entsprechenden Melodien dazu zu erfinden. Um LUTHER sammelte sich ein Kreis von gottbegeisterten Männern, denen die protestantische Kirche einige der werthvollsten Lieder, die noch heute der Erbauung dienen, dankt. Dr. PAUL SPERATUS (1484 geboren) dichtete 1523 das Lied: »Es ist das Heil uns kommen her« wahrscheinlich nach einer Volksweise; SPERATUS ist auch der Dichter der gleichfalls noch heut gesungenen Lieder: »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« und »Vater unser im Himmelreich« u. a. m.

Das gleichfalls noch heute in der protestantischen Kirche gesungene Lied: »Durch Adams Fall ist ganz verderbt« dichtete (1523) LAZARUS SPENGLER. Das weit und breit von bekümmerten Herzen gesungene Lied: »Warum betrübst du dich, mein Herz« soll von HANS SACHS, der gleichfalls der neuen Lehre anhing, gedichtet sein. Ferner entstanden von allbekannten Kirchenliedern in jener Zeit noch: »Allein zu dir, Herr Jesu Christ« von JOHANN SCHENSING, der auch die Melodie dazu erfand; »An Wasserflüssen Babylon« von WOLFGANG DACHSTEIN; »O Mensch, bewein' dein Sünde gross» von MATTHIAS GREITER; »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'« und »O Lamm Gottes unschuldig«, von NICOLAUS DECIUS herstammend und v. A.

Als Verfasser von Choralmelodien werden aus dieser Zeit noch mit mehr oder weniger Grund genannt: HANS KUGELMANN (um 1540 Capellmeister des Herzogs Albrecht und wahrscheinlich zu Königsberg gestorben); JOHANN SPANGENBERG (geb. 1484, gest. 1550 als Superintendent zu Eisleben); PHILIPP MELANCHTHON (geb. 1497, gest. 1560); URBAN LANGHANS, Diaconus in Glaucha; HERMANN FINK, der berühmte Componist und Theoretiker; NICOLAUS HERMANN, Cantor zu Joachimsthal in Böhmen, Dichter und Componist der Gemeindelieder: »Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich« und »Erschienen ist der herrlich Tag«. Auch werden ihm die Melodien der Lieder: »Wenn mein Stündlein vorhanden ist« und »Aus meines Herzens Grunde« zugeschrieben, doch ohne urkundliche Beweise.

Bedeutsamer und fruchtbringender noch wurde für die gesammte Musikentwickelung die Thätigkeit der Contrapunktisten, der Tonsetzer, welche die neue kirchliche Weise zunächst noch ganz im Sinne der alten Musikpraxis mit dem Schmucke ihrer contrapunktischen Kunstfertigkeit auszustatten sich eifrig bemühten.

Als der erste, welcher den neuen Kirchengesang in diesem Sinne behandelte, erscheint der treue Freund Luthers, JOHANNES WALTHER.

Er ist 1496 in einem thüringischen Dorfe geboren. Um 1524 wirkte er als Bassist in der unter Leitung des Cantor RUPFF stehenden Schlosscantorei in Torgau und wurde 1524 gleichzeitig mit diesem von LUTHER nach Wittenberg berufen, um die deutsche Messe dort mit einrichten zu helfen. Drei Wochen blieb WALTHER im Hause des Reformators, während welcher Zeit das erste »Geystliche Gesangk Büchleyn« zur Reife gedieh. RUPFF starb 1525 und WALTHER trat an seine Stelle als, wie er sich in der Ausgabe seines Gesangbuchs von 1537 selbst nennt, »Churfürstlicher von Sachsen Sengermeister«. Obwol WALTHER und seine Cantorei sich als die Hauptstützen des neuen Kirchengesanges erwiesen, kam doch der Churfürst JOHANN der Beständige 1526 auf den Gedanken, die Cantorei als zu kostspielig aufzulösen, und wol nur den Vorstellungen LUTHER's ist es zuzu-

schreiben, dass er jetzt noch nicht zur Ausführung kam. 1530 aber wurde die Cantorei wirklich aufgelöst, weil sie aber den Torgauer Bürgern lieb und werth geworden war, stellten sich die Sangeskundigen, unter ihnen WALTHER, zur Verfügung, und dieser bildete aus ihnen einen Sängerchor, die sogenannte Torgauer Cantoreigesellschaft, die nunmehr beim Gottesdienste mitwirkte. Luther war natürlich sehr ungehalten über die Auflösung. »Etliche von Adel und Scharrhansen meinen«, so äusserte er sich darüber, »sie haben meinem gnädigsten Herrn 3000 Gulden an der Musica erspart, indess verthut man unnütz 30 000 Gulden. Könige, Fürsten und Herren müssen die Musica erhalten, den grossen Potentaten und Herren gebührt solches, einzelne Privatleute können es nicht thun.« Darauf hin bewilligte denn auch der Churfürst der neuen Cantorei eine Beihülfe von jährlich 100 Gulden, unter der Verpflichtung, erforderlichen Falls auch in der Schlosskirche die Gesänge beim Gottesdienst auszuführen. Um Meister WALTHER möglichst lange der Stadt zu erhalten, wurde für ihn eine Lehrerstelle neu geschaffen — 1534. Als nach der Schlacht bei Mühlberg am 6. Juni 1547 Chursachsen auf Herzog MORITZ von Sachsen überging, fasste dieser den Entschluss, eine eigene Kapelle zu gründen. WALTHER wurde mit der Organisation derselben beauftragt und dann zu ihrem Kapellmeister ernannt. Am 8. October 1548, am Tage der Vermählung des Herzogs AUGUST mit der dänischen Prinzessin ANNA in Dresden, trat die Kapelle unter WALTHER's Leitung zum ersten Mal öffentlich in Dienst. WALTHER fand auch in dieser neuen Stellung Freunde und Gönner. Allein früh scheinen sich bei ihm die Beschwerden des Alters eingestellt zu haben, bereits 1554 wird er als »vnser lieber getreuer JOHANN WALTHER« auf wiederholtes Ansuchen, »weil er nunmehr fast alt vnd vnvermöglich worden«, in den Ruhestand versetzt. WALTHER ging nach Torgau zurück, und hier starb er 1570.

Wie erwähnt, erwarb er sich das bedeutendste Verdienst um Gründung des neuen protestantischen Kirchengesanges durch das erste mehrstimmige protestantische Gesangbuch, das 1524 unter dem Titel: »Geystlich Gesangk Buchleyn« in Wittenberg erschien und 1525 bei Peter Schöffer unter dem Titel: »Geystlich Gesangbüchleyn Erstlich zu Wittenberg vnd volgend durch Peter schöffern getruckt im jar MDXXV« und dann noch in den Jahren 1537, 1544 und 1551 neu aufgelegt wurde. Ausserdem hat er auch lateinische Kirchengesänge componirt, die in verschiedenen Sammlungen veröffentlicht sind; ferner ein Magnificat und mehrstimmige Bearbeitungen der Lieder: »Herzlich thut mich erfreuen« und »Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort«. Die bedeutsamste Verbesserung, welche nunmehr angebahnt und immer energischer durchgeführt wurde, ist, dass die Melodie in die Oberstimme tritt und dem entsprechend die contrapunktirenden Stimmen, auch wenn sie sich in selbständiger Weise entfalten, energischer zusammenhält. WALTHER wurzelte nur noch zu sehr in der alten Schule, um bereits ganz aus dem Geiste der neuen Ideen heraus zu erfinden. Wol ist er diesen

von Herzen ergeben und mit gewissenhaftester Sorgfalt widmet er sich ihrem Dienste; aber es fehlte ihm die Fülle jener musikalischen Begeisterung, aus welcher allein das Kunstwerk hervortreibt. Seine Choralbearbeitungen sind fleissig und geschickt, aber den Gehalt der Melodien vermögen sie noch nicht erschöpfend darzulegen.

Ungleich grössere Bedeutung gewann nach dieser Seite jener Meister, den wir bereits unter den bedeutendsten Trägern der katholischen Kirchenmusik nennen mussten, LUDWIG SENFL. Es sind nur wenige deutsche Gesänge, mit denen er der neuen Richtung direct diente, aber diese gehören mit zu dem bedeutendsten, was sie überhaupt hervorbrachte. Seine Bearbeitung des »Christ ist erstanden« wurzelt gleichfalls noch tief in der alten Praxis, der einen Melodie werden noch zwei andere entgegengesetzt, allein die eine wird durch die andere gehoben und getragen. Eins der bedeutendsten Produkte dieser Richtung aber ist: »Ewiger Gott, auf des Gebot« in »121 newe lieder«. SENFL gehörte zu den Meistern, welche an den Versuchen seiner Zeit, die alten Metra musikalisch darzustellen, thätigen Antheil nahmen, und dies Bestreben erlangt auch ganz entschieden Bedeutung in seiner contrapunktischen Behandlung der Choralweise. Er benutzt diese ganz in derselben Weise, wie die alten Contrapunktisten die Kirchenhymnen benutzten, und verarbeitet sie motettenhaft, aber in einem weit mehr gefestigten Bau als jene. Das ganze Tongebäude, das die contrapunktirenden Stimmen aufführen, wird nicht nur in seinen Grundfesten, sondern bis in die kleineren Theile durch die Melodie bestimmt. Das ist es hauptsächlich, was ihm die Bewunderung LUTHER'S sicherte. In seinen Tischreden wird berichtet, dass LUTHER am 17. Dezember 1539 die Sänger zu Gästen hatte und diese etliche feine und liebliche Motetten SENFL'S sangen, von denen LUTHER ausserordentlich ergriffen wurde. »Eine solche Motette«, sagte er dabei, »vermöchte ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreissen sollt, wie er dann wiederum nicht einen Psalm predigen könnte, als ich. Darum sind die Gaben des Geistes mancherley, gleichwie in einem Leibe mancherley Glieder sind.«

Auch der ebenfalls bereits erwähnte ARNOLD VON BRUCK hat den deutschen religiösen Gesang um einige vortreffliche Tonsätze bereichert. Obwol katholischer Domherr, bearbeitete er LUTHER'S »Mitten wir im Leben sind«, »Gott der Vater wohn' uns bei« und »Komm, heil'ger Geist« mehrstimmig;[1]) sie sind mehr in alter Weise motettenhaft gehalten. Die Melodie liegt im Tenor, aber sie beherrscht

1) In Ott: 121 neue Lieder, Nr. 9, 12, 13.

doch den Contrapunkt mehr, als bei den früheren Meistern der katholischen Kirche. Sehr schön ist seine sechsstimmige Bearbeitung des alten Kirchenliedes: »Ach, du armer Judas«, wie die religiösen Gesänge: »Herr, wer wird wohnen in deiner Hütte« und »Alls von Gott, glück und not«. Wenn auch ARNOLD nicht so von der Gewalt der Melodie beherrscht ist, wie SENFL, so ist er es doch immerhin so weit, um ihr einen grösseren Einfluss auf die Weise der contrapunktischen Bearbeitung zu geben, als die früher erwähnten Contrapunktisten.

Mehr noch gilt dies von dem gleichfalls unter den Meistern des alten Contrapunkts schon erwähnten HEINRICH FINCK, der gleichfalls mit einer Reihe von motettenhaften Choralbearbeitungen sich an der Förderung der neuen Richtung thatkräftig betheiligte. Seine: »Schöne auserlesne Lieder« [1]) enthalten drei mit grossem Geschick ausgeführte Choralbearbeitungen dieser Art: »Christ ist erstanden« (fünfstimmig), »In Gottes nam so faren wir« (vierstimmig) und »Freu' dich, du werthe Christenheit«. Wol führt der Tenor die Melodie, aber diese wird so eindringlich durch die contrapunktirenden Stimmen nicht nur interpretirt, sondern auch gehoben, dass ihr ganzer Inhalt vollständig erschöpfend dargestellt scheint. Der gleiche Zug erhebt aber auch seine lateinischen Hymnen, deren RHAU (Sacrorum hymnorum, Wittenberg 1542) 22 mittheilt, weit über die kühle Praxis seiner Zeit; auch in ihnen lebt der frische, tiefgemüthliche Inhalt, der im protestantischen Gesange lebendig geworden ist.

Grosse Verdienste um Ausbreitung und Pflege des protestantischen Gemeindegesanges erwarb sich GEORG RHAU (Abb. 64).

Er ist 1488 zu Eisfeld in Franken geboren. Zur Zeit der Disputation LUTHER's mit Dr. ECK in Leipzig war er Thomascantor daselbst und führte vor Beginn derselben eine zwölfstimmige Messe und nach Beendigung ein Te deum aus, wie anzunehmen, eigene Compositionen. Dass er mit der Praxis seiner Zeit vollständig vertraut war, beweisen zunächst die beiden theoretischen Werke, die er für die Unterweisung seines Sängerchores schrieb: »Enchiridion musices ex variis musicorum« (Lipsiae 1518); die zweite umgearbeitete Auflage erschien ebenfalls in Leipzig 1520; die spätere im eigenen Verlage in Wittenberg. Die zweite theoretische Schrift: »Enchiridion musicae mensuralis« (Leipzig 1520) ist eine Fortsetzung der ersten. Darf man ihm darnach die Fähigkeit, Vocal-

---

[1]) Bei Hieronymus Formschneider 1537 unter dem Titel: »Schöne ausserlesne Lieder des hoch berümpten Heinrici Finckens sampt andern newen liedern, von fürnemsten dieser kunst gesetzt lustig zu singen, vnd auff die Instrument dienstlich vor nie in druck ausgegangen«.





Abb. 64. Georg Rhau.

sätze zu componiren, zutrauen, so muss man wol auch annehmen, dass er sie als Thomascantor gewiss fleissig übte, und dass nicht nur die beiden erwähnten Tonsätze, sondern auch eine Reihe jener, die er später als Buchdrucker in Wittenberg, ohne Angabe des Verfassers, veröffentlichte, von ihm herrühren. Es ist nicht bekannt geworden, was ihn bewog, das Leipziger Cantorat aufzugeben und in Wittenberg eine Druckerei zu gründen. Auch die Zeit, in welcher dies geschah, konnte noch nicht festgestellt werden. 1532 erschien eine neue Ausgabe seiner Schrift: »Enchiridion musicae mensuralis« in zweiter Auflage und 1538 veröffentlichte er sein erstes Sammelwerk: »Selecta harmoniae«, 4 voc. Er starb am 7. August 1548 im 60. Jahre seines Alters.

Hochbedeutsam für das Reformationswerk wurde die Sammlung, die er unter dem Titel: »Newe Deudsche Geistliche Gesenge CXXIII mit vier und fünff Stimmen für die gemeinen Schulen« 1544 veröffentlichte. Es enthält nur Choralbearbeitungen der bedeutendsten Meister der neuen Weise. So ist der Choral: »Christ ist erstanden« in 7, der Choral: »Aus tiefer Noth« in 6, »Vater

unser im Himmelreich« in 5, »Ein' feste Burg« in 4, »Ach Gott vom Himmel« in 3, das »Te deum« in 2 Bearbeitungen vorhanden. Die Mehrzal steuerte

BALTASAR RESINARIUS bei, ein Schüler von HEINRICH ISAAK und zur Zeit des Erscheinens jener Sammlung Bischof zu Lippa an der böhmischen Grenze. Von ihm bringt die Sammlung 31 Bearbeitungen (Nr. 2, 3, 5, 12, 18, 19, 28, 30, 32, 34, 36, 40, 43, 44, 54, 55, 56, 58, 60, 65, 67, 72, 83, 86, 87, 88, 92, 102, 104, 122, 123), die alle das Bestreben zeigen, nicht nur den Cantus firmus harmonisch auszustatten, sondern zugleich auch den ganzen Inhalt näher zu erläutern.

ARNOLD VON BRUCK bringt 17 (Nr. 17, 20, 23, 25, 29, 33, 35, 38, 45, 49, 70, 85, 91, 97, 105, 111, 114) in der bereits beschriebenen Weise.

BENEDICT DUCIS ist mit 8 Sätzen vertreten (Nr. 46, 57, 66, 69, 74, 89, 100, 108).

LUPUS HELLINGK mit 11 (Nr. 11, 16, 37, 47, 63, 68, 71, 96, 103, 107, 110).

LUDWIG SENFL mit 10 (Nr. 15, 21, 27, 95, 106, 112, 113, 117, 118, 119).

SIXTUS DIETRICH mit 8 (Nr. 51, 75, 78, 79, 81, 84, 98, 116).

STEPHAN MAHU mit 5 (Nr. 24, 26, 39, 61, 77).

MARTIN AGRICOLA bringt 3 (Nr. 13, 59, 62).

JOHANN STAHL 2 (Nr. 50, 121).

THOMAS STOLZER 5 (Nr. 14, 21, 76, 93, 101).

VIRGILIUS HAUGK, JOHANNES WEINMANN, WOLF HEINTZ, GEORG VOGELHUBER, GEORG FORSTER, HULDRICH BREITEL und NICOLAUS P. sind jeder mit einer Bearbeitung vertreten. Ausserdem enthält die Sammlung noch 15 Bearbeitungen ohne Angabe des Autors (Nr. 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 31, 48, 64, 82, 90, 94, 109, 120), und diese darf man wol unbedingt als von RHAU herrührend betrachten. Gewissenhaft bezeichnet er in seinen anderen Sammlungen diejenigen Tonsätze, deren Verfasser ihm selbst unbekannt sind, als solche. Da er dies hier nicht thut, so ist der Schluss, dass er sie selber schrieb, gewiss gerechtfertigt. Auch darf man annehmen, dass er eine solche Sammlung nicht mit dem Tonsatz eines ihm ganz unbekannten Tonsetzers, recht wol aber mit einem eigenen eröffnet. Endlich tragen alle denselben Charakter, so dass sie recht wol von einer Hand herrühren können. Sie schliessen sich der Weise SENFL'S an, ohne indess die Weite und Breite des Baues der Tonsätze dieses Meisters zu

erreichen. Ein nicht minder verdienstvolles, von RHAU gedrucktes Werk sind die bereits erwähnten Bicinia gallica, latina, germanica, in welchen neben weltlichen Liedern auch mehrere Choräle zweistimmig bearbeitet sind. Die oben erwähnte grosse Sammlung bringt auch eine Bearbeitung des »Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort« von RESINARIUS für drei Sopranstimmen und von demselben eine Fuga in Epidiatessaron ex Alto über: »Es spricht der Unweisen Mund wol«.

Zum Schluss sei noch bemerkt, dass RHAU auch einige sehr bedeutende Sammlungen lateinischer Kirchengesänge herausgab: »Officiale Paschalia« (1539). »Vesperarum precum officium« (1549). »Officiorum ut vocant«, Tom. I (1545). »Sacrorum hymnorum«, Liber I (1542). »Opus X Missarum« (1541), enthält drei Messen von ADAM RENER, zwei von ISAAK und je eine von SENFL, SAMPSON, STAHEL, ROSELLI und PIPELAR u. s. w.

Vier Jahre früher, als die oben erwähnte Sammlung Choralbearbeitungen von RHAU erschien: »Newes Gesang mit drey Stimmen, den Kirchen und Schulen zu nutz, newlich in Preussen durch Johann Kugelmann gesetzt. Auch Etliche Stuck mit Acht, Sechs, Fünf und Vier Stimmen hinzugethan, zu Augsburg bei Melchior Krietzstein gedruckt.« JOHANN KUGELMANN war Capellmeister des Herzogs Albrecht von Brandenburg. Als bedeutender Contrapunktist zeigt er sich auch in dieser Sammlung, zu der noch HANS HEUGEL, JÖRG PLANKENMÜLLER, VALENTIN SCHUNTLINGER und THOMAS STOLTZER mehrstimmige Tonsätze beisteuerten.

Unter den Meistern, welche auch der neuen Richtung dienten, sind ferner die beiden, in der niederländischen Schule gebildeten Nachfolger WALTHER'S: MATTHIAS le MAISTRE (gest. 1577) und ANTONIUS SCANDELLUS (geb. 1517, gest. 1580), ferner JACOB MAILAND, DRESSLER, LEONHARD SCHRÖTER u. A. zu nennen.

Diese Arbeiten lagen tief in der Musikpraxis begründet. Jene Schulen altkirchlicher Tonkunst, welche den alten Kirchenhymnus mit allem Glanze harmonischer Pracht und contrapunktischer Kunst ausstatteten, waren eigentlich erst in volle Blüte getreten und sollten in diesem Jahrhundert durch PALESTRINA (1524—1594) zur höchsten Vollendung geführt werden. Es war daher kaum anders möglich, als dass die deutschen Meister die neue Kirchenmelodie in ganz derselben Weise behandelten. Damit vermochten sie allerdings noch nicht den Anforderungen der neuen Kirche, namentlich in Bezug auf den Gemeindegesang, ganz zu entsprechen. Selbst als die Melodie in die Oberstimme verlegt wurde, blieb es immer noch schwierig für die

andächtig zuhörende Gemeinde, sich in dem kunstvoll verschlungenen Stimmgewebe zurecht zu finden. Es war daher ganz nothwendig, dass man begann, diese verflochtenen Stimmen einheitlich in der Harmonie zusammenzufassen; in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beginnt dieser Prozess sich allmälig zu vollziehen.

Die Psalmenlieder der Calvinisten zeigen ihn zuerst in einer gewissen Vollendung.

Bereits 1538 erschien der ganze Psalter in Strassburg durch JACOB DACHSER »in Gesangweiss, sampt den genotirten Melodeyen gemacht«; 1542 kam dann zu Nürnberg »der ganz Psalter Davids in Gesangweiss gestellt« durch HANSEN GAMERSFELDER, und 1553 der Psalter »in neue Gesangweise und künstliche Reime gebracht« durch BURCARD WALDIS heraus. Doch erst die Melodien der französisch-calvinistischen Psalmlieder, die durch AMBROSIUS LOBWASSER, Doctor der Rechte und Professor an der Universität zu Königsberg, übersetzt und mit GOUDIMEL'S vierstimmigen Tonsätzen versehen, 1573 zu Leipzig herauskamen, gewann durchgreifende Bedeutung. Der Satz GOUDIMEL'S entspricht schon ziemlich vollständig der Weise, die als das Product dieser ganzen Richtung anzusehen ist, bei welchem meist Note gegen Note gesetzt ist, so dass die begleitenden Stimmen zur Melodie nur die einfache Harmonie hinzubringen.

Einer derartigen Einfachheit in der Harmonie befleissigte sich unter den deutschen Tonmeistern wol zuerst DAVID WOLKENSTEIN von Breslau, dessen »Psalmen für Kirchen und Schulen auf die gemeinen Melodeyen syllabenweis zu vier Stimmen gesetzt« sind (Strassburg 1583). Ihm folgte LUCAS OSIANDER, württembergischer Hofprediger, mit »Fünfzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf contrapunktische Weise also gesetzet, dass eine ganze christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann« (1586), und die ganz gleiche Richtung verfolgte SAMUEL MARSCHALL zu Basel mit seiner Bearbeitung der französischen Psalmenmelodien, die zu Leipzig 1594 erschienen.

Mit genialem Verständniss erfasste diese Weise der ebenso als Tonsetzer wie als Gelehrter hochberühmte SETH CALVISIUS (Abb. 65).

Er ist der Sohn eines Tagelöhners, JACOB KALLWITZ, zu Gorschleben in Thüringen am 21. Februar 1555 geboren. Während dreier Jahre besuchte er die Schule zu Frankenhausen, dann aber musste er sie verlassen, da ihm seine Eltern keinerlei Unterstützung mehr gewähren konnten. Seine schöne Stimme verschaffte ihm aber Aufnahme im Singchor, der sogenannten Currende, zu Magdeburg. Die damit verbundenen Einkünfte, die



Abb. 65. Seth Calvisius.

er noch durch Unterrichtertheilen vermehrte, gewährten ihm die Mittel, das Magdeburger Gymnasium zu absolviren. Dann besuchte er die Universitäten zu Helmstedt und Leipzig; in letzterer Stadt übernahm er 1580 die Leitung des Musikchores der Paulinerkirche. Im November 1582 übertrug man ihm das Cantorat in Schulpforta und 1584 wurde er als Cantor und Schulcollege an der Thomasschule und Musikdirector an der Thomaskirche nach Leipzig berufen. Gleichzeitig war ihm eine Professur an der Universität in Frankfurt a./O. angetragen worden, die er ebenso ablehnte, wie spätere Berufungen nach Wittenberg (1611) und andere Orte. Er starb am 24. November 1615.

Auch mehrere werthvolle theoretische Werke verfasste er, wie: »Melopeia, seu melodiae condendae ratio« (Erfurt 1582. 2. Aufl. 1592), »Compendium musicae practicae pro incipientibus« (Leipzig 1594. 2. Aufl. 1602), die 3. vermehrte Auflage unter dem Titel: »Musicae artis praecepta nova et facillima« (Leipzig 1612); »Exercitationes musicae duae« (Leipzig 1600). Daneben componirte er eine grosse Anzahl von Motetten, Hymnen, Psalmen u. dergl., von denen Einzelnes

gedruckt ist in BODENSCHATZ: »Florilegium selectissimarum Cantionum« (Leipzig 1603) und »Florilegium Portense« (Leipzig 1618). Sein Psalm 150 für zwölf Stimmen auf drei Chöre erschien 1615 in Leipzig.

Besondere Sorgfalt wandte er der neuen Weise des Kirchengesanges zu. Schon seine: »Hymni sacri latini et germani, quorum in illustro ludo, qui est Portae ad Salam usus est, quatuor vocum Harmonia« (Erphordiae 1594) beweisen das. Ebenso: »Teutsche Tricinia mehrerentheils auss den Psalmen Davids neben andern Geistlichen vnd Politischen Texten zu singen vnd sonst auff Instrumenten zu vben« (Leipzig 1603) und die »Biciniorum libri duo« (Leipzig 1599). Direct dem Gemeindegesange diente sein seit 1596 bis 1622 in mehreren Auflagen erschienenes bedeutendes Werk: »Harmoniae cantionum ecclesiasticarum a M. Luthero et aliis viris piis Germaniae compositarum« 4 voc. (Kirchengesänge vnd geistliche Lieder Dr. Lutheri vnd anderer frommer Christen, welche in christlichen Gemeinden dieser Landen auch sonsten zu singen gebräuchlich sampt etlichen Hymnis etc. Mit vier Stimmen contrapunktweise richtig gesetzt vnd in gute Ordnung zusammen gebracht, durch Sethum Calvisium, Cantor zu St. Thomas in Leipzig.)

Sein Tonsatz unterscheidet sich wesentlich von dem der vorerwähnten Contrapunktisten. Das harmonisch Klangvolle ist ihm schon so zur Hauptsache geworden, dass er, wie er das selbst ausspricht, die Regel über Führung des Semitoniums mehrmals wissentlich überschreitet, »um nicht eine Stimme zu verlieren in einen unisonum zu gerathen«. Er ist nicht nur, wie die beiden Vorgänger, auf diesem Gebiete darauf bedacht, den Choral einfach zu harmonisiren, sondern er versucht überall innerhalb dieser Einfachheit der Behandlung eine möglichst künstlerische Führung der Stimmen und erreicht dadurch eine viel mannichfaltigere und selbständiger dargestellte Harmonik. Damit gewann er bedeutsamen Einfluss auf die nachfolgenden Contrapunktisten, wie LEO HASSLER und selbst JOHANN ECCARD.

In ähnlichem Sinne wirkte sein Zeitgenosse BARTHOLOMAEUS GESIUS (ursprünglich GESE); im nördlichen Deutschland HIERONYMUS PRAETORIUS, JACOB PRAETORIUS, DAVID SCHEIDMANN, JOACHIM DECKER u. A.

Einen ersten Höhepunkt gewann diese ganze Richtung in HANS LEO (eigentlich JOHANN LEONHARD) HASSLER (Abb. 66).

Er ist in Nürnberg 1564 geboren. Mit seinen beiden Brüdern, JACOB und KASPAR, die sich gleichfalls als Musiker auszeichneten, wurde er vom Vater, IGNAZ HASSLER (auch HASLER) in der Musik unterrichtet. 1584 ging JOHANN LEONHARD nach Venedig und wurde Schüler von ANDREAS



Abb. 66. Hans Leo Hassler.

Gabriel, mit dessen Neffen, dem grössten Meister der venetianischen Schule, Johannes Gabrieli, er ein inniges Freundschaftsbündniss schloss. Nach einjährigem Aufenthalt in Venedig reiste Hassler zurück und wurde im Fugger'schen Hause in Ausgsburg, dessen Majorat Octavianus II. führte, als Organist angestellt. Hier componirte er neben seinen Canzonetten, die fünf- und achtstimmigen geistlichen Gesänge, die Madrigale und Messen, die damals schon aussergewöhnliches Aufsehen erregten, ebenso wie die: »Cantiones novae ad modum italicum« oder »Newe teutsche Gesänge zu 4, 5, 6 vnd 8 Stimmen« (Nürnberg 1597). 1510 trat er als Hofmusikus in die Kapelle Kaiser Rudolf's II. zu Wien, und hier soll er seiner grossen Meisterschaft wegen geadelt worden sein. 1608 wurde er als Hoforganist nach Dresden berufen. Ganz besondere Gunst genoss er hier beim Churfürst Johann Georg, den er auch auf der Reise nach Frankfurt a./M. 1612 begleitete. Hier erlag er am 8. Juni dieses Jahres der Schwindsucht.

Es waren namentlich die venetianischen Meister, welche die ganze Gewalt des accordischen Materials zu verwenden verstanden. Adrian Willaert, der Begründer der Schule, wusste die Harmonik in ein-

dringlichster Mehrchörigkeit seinen Ideen in glanzvoller Weise dienstbar zu machen, und von seinen Schülern hatte namentlich der Lehrer unseres HASSLER: ANDREAS GABRIELI, diese ganze Weise zu einer bedeutenden Höhe entwickelt, so dass HASSLER und sein Mitschüler JOHANNES GABRIELI die Richtung zum Abschluss bringen und zugleich Keime zu einer neuen, herrlich emporblühenden legen konnten. Jener gewann in der Chromatik ein neues Mittel, die Tonart reicher und tiefer darzustellen und dieser vermittelte wiederum der, einseitig auf äussere Wirkung bedachten Richtung durch die grössere Innerlichkeit seiner Melodik und die strenge Consequenz der künstlerischen Verarbeitung einen tieferen Gehalt. In seinen Motetten und Madrigalen, seinen doppelchörigen Tonsätzen und den zwölfstimmigen Messen erreicht er die wunderbarste accordische Wirkung; aber die Freiheit der melodischen Führung der Stimmen macht das Ganze zugleich ausserordentlich belebt und durchgeistigt. Man merkt überall, dass HASSLER zugleich ein Meister des deutschen Liedes ist, als welchen wir ihn noch später betrachten. Dem evangelischen Kirchengesange führte er daher auch einige der köstlichsten Lieder zu, wie sein: »Mein G'müth ist mir verwirret«, das zu verschiedenen kirchlichen Texten: »Herzlich thut mich verlangen«, »O Haupt voll Blut und Wunden«, »Befiehl du deine Wege« eine ausserordentlich beliebte Melodie bildet. Für die Entwickelung des Tonsatzes beim Choral wurden seine 1608 zu Nürnberg bei Paul Kaufmann gedruckten »Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder auf die gemeinen Melodeyen und mit vier Stimmen simpliciter gesetzt« hochbedeutsam. Ihm liegen ganz bestimmt und sicher ausgeprägt nur Dreiklangsharmonien zu Grunde; allein die einzelnen Stimmen beginnen diese mit Durchgangstönen und Vorhalten in ein freieres Stimmgewebe aufzulösen und zwar in viel stetigerer Entwickelung als selbst bei SETH CALVISIUS. Dabei wird in ihm noch einmal die Macht der alten Volksrhythmik mit ihrer mannichfaltigen Darstellung des reinen Maasses recht lebendig.

Weiterhin ist, als erfolgreich auf diesem Gebiete thätig, ADAM GUMPELZHAIMER (Abb. 67) zu erwähnen.

Er ist 1559 zu Trossberg in Bayern geboren, besuchte in Oettingen und Augsburg die Schulen und wurde am letzteren Orte durch JODOCUS ENZENMÜLLER im Ulrichskloster in der Musik unterwiesen. Später ging er als Musikus in die Dienste des Herzogs von Würtemberg und erhielt 1587 das Cantorat in Augsburg. In dieser Stellung schrieb er ausser dem sehr geschätzten theoretischen Werke: »Compendium Musicae latino-germanicum« (5. Ausg. Nürnberg 1611) eine Reihe geistlicher und weltlicher Lieder, in denen sich ebenso Einflüsse der venetianischen Schule, wie des protestantischen Kirchen- und Gemeindegesanges zeigen. In »Concentuum



Abb. 67. ADAM GUMPELZHAIMER.

Sacrorum 8 vocum« oder dem 51. Psalm für 8 Stimmen und der achtstimmigen Motette: »Benedicta sit sancta trinitas« (im Florileg. Port.), wie dem fünfstimmigen: »Da pacem Domine« entwickelt er die ganze Pracht der vielstimmigen Harmonik der venetianischen Meister, und in den »teutschen und lateinischen Liedern für drei Stimmen, des »Lustgärtlein« (Augsburg 1591. 3. Ausg. 1619), wie »dem vierstimmigen des »Würtzgärtleins« (Augsburg 1594. 2. Aufl. ebend. 1619) oder den »X geistlichen Liedern mit 4 Stimmen jungen Singknaben zu gut auf etliche Feste gerichtet« (Augsburg 1617) oder den »V geistlichen Liedern mit 4 Stimmen von der Himmelfahrt Jesu Christi, aufs Pfingst-, H. Dreyfaltigkeits- und Michaelisfest« ist er wie die protestantischen Meister bemüht, mit einfacher, aber eindringlich klangvoller Harmonik die Melodie zu stützen und zu erläutern.

So war allmälig die neue Musikpraxis vorbereitet, welche den figurirten Choralstil verliess und sich auf eine einfache Harmonisirung der Melodie beschränkte, damit diese von der Gemeinde besser mit gesungen werden könnte. Schon 1604 erschien das »Melodeyen Gesangbuch der Hamburger Organisten« HIERONYMUS PRÄTORIUS, JACOB

PRÄTORIUS, DAVID SCHEIDEMANN und JACOB DECKER, bei welchem die Orgel in der Weise wie in unserer Zeit thätig sein soll, und bald beschränkte man sich in diesen Choralbüchern darauf, die Melodie nur mit einem bezifferten Bass zu versehen, nach dem dann der Organist die Harmonisirung der Choralmelodie auszuführen hatte.

Eine besonders kunstvolle Ausführung gewinnt diese Weise der Choralbearbeitung durch den ohnstreitig grössten Meister derselben:

JOHANNES ECCARD. Wahrscheinlich wurde er durch JOACHIM VON BURGK, der seit 1566 in Mühlhausen, woselbt ECCARD 1553 geboren wurde, lebte, in die Kunst des Tonsatzes eingeführt. In den Jahren 1571—1574 studirte er in München unter ORLANDUS LASSUS, mit dem er auch in Paris (1571) gewesen sein soll. Später lebte er wieder in Mühlhausen, wo er zunächst (1574) »20 Cantiones sacrae Helmboldi 5 et plur. vocum« und dann (1577) mit JOACHIM VON BURGK die »Crepundia sacra Helmboldi« veröffentlichte. 1578 trat er in die Hauskapelle JACOB FUGGER's in Augsburg, wurde 1583 als Adjunct des Kapellmeisters RICCIUS nach Königsberg berufen und nach dessen Tode zu seinem Nachfolger ernannt (1599). Im Jahre 1608 ging er dann als kurfürstlicher Kapellmeister nach Berlin, wo er bereits 1611 verstarb.

Für die Richtung, welche ECCARD'S Genius nahm, wurden die beim Beginn des Jahrhunderts wieder energischer versuchten Nachahmungen der verschiedenen Versmaasse bedeutungsvoll. Man begann mit der strengen Nachahmung der klassischen Metra in der Melodie. Das metrische Absingen lateinischer Verse gehörte zu Schulübungen bis in's 17. Jahrhundert und Anfang des 16., oder noch früher erschien bei GERHARD OEGLIN ein Werk: »Melopöien oder einstimmige Harmonien über die 22 Geschlechter, elegischer und lyrischer Maasse, sowie kirchlicher Hymnen«, und um das Jahr 1534 bei FORMSCHNEIDER ein ähnliches Werk von SENFL und vier Jahre später ein anderes von BENEDICT DUCIS. Nach denselben Gesichtspunkten arbeitete ECCARD seine »Odae sacrae«; sie sind zu vier Stimmen »pro scansione versum« (unter Beachtung des Versmaasses) gesetzt, und damit ist ECCARD'S Hauptrichtung bestimmt. Dem Wort wieder zu grösserer Geltung zu verhelfen, das war mit eine der hauptsächlichsten Bedingungen des protestantischen Kirchengesanges, deshalb namentlich ging die Melodie in die Oberstimme, gaben die Mittelstimmen ihr ursprüngliches künstliches Gewebe auf und neigten sich zu einer machtvollen, einheitlich harmonischen Gestaltung, die eine energische Declamation des Wortes zulässt. Diese Richtung befolgt JOHANNES ECCARD, gleichfalls bewusst, und zwar in seinem ersten geistlichen Liederwerk; allein in den späteren Choralbearbeitungen erhalten die Stimmen, trotz der homophonen Ausprägung der Accorde, doch ein eigenthümliches Leben, indem

der Meister die Declamation des Textes durch die verschiedenen Stimmen hindurch anders vertheilt, so dass jedes einzelne Wort seinem Sinne entsprechende Bedeutung gewinnt. So sind die »fünfstimmigen geistlichen Lieder auff den Choral oder gemeine Lieder daraus gerichtet« (4 Bde. Königsberg 1597) gehalten. Es ist dies unzweifelhaft die höchste Weise der Homophonie und entschieden der Gipfelpunkt der ganzen besprochenen Richtung nach dieser Seite. Zugleich gelangt dann auch die neue motettenhafte Weise der Choralbearbeitung durch ECCARD bereits zu gewisser Bedeutung. ECCARD behandelt nicht, wie beispielsweise PRÄTORIUS, jede Strophe einzeln, sondern innerhalb der einen bildet er ein eigenthümliches, in seinen Grundzügen die Cantatenform darstellendes, strophisches Gebäude heraus. Es war dies eine ganz nothwendige Folge der Verschmelzung beider Richtungen: jener, welche auf eine mehr künstliche Ausgestaltung, und der, die mehr auf eine, in einfacher Weise harmonisirte Declamation der Melodie hinausging. ECCARD war in beiden Richtungen thätig. Die älteren Tonsätze, welche er seinem Freunde JOACHIM VON BURGK zu dessen »Crepundia« (1577) und den »dreissig Liedern« (1585) lieferte, sind einfach Ton gegen Ton gesetzt, während in früheren (1578) und den späteren (1589) sich Tonsätze von reicher und künstlicher Stimmverwebung finden. Die Richtung auf eine, dem Wortausdruck entsprechende Declamation musste nothgedrungen auf die Versuche führen, diesen vollständig zu erschöpfen, und so gelangt der Meister auch dazu — namentlich in seinen Bearbeitungen weltlicher Lieder — die verschiedenen Strophen auch verschieden zu behandeln. Allein diese Weise konnte doch seinem, auf knappen, schlagenden Ausdruck gerichteten Sinn nicht genügen, und so erfand er jenen Stil, der bei aller Gedrängtheit der Form dennoch eine feine Charakteristik zulässt. Er behält jene einfache Liedform bei, aber indem er jedes einzelne Glied derselben, wie in den erwähnten Chorälen seine Declamation, durch die Stimmen vertheilt, erscheint es in neuer Beleuchtung und in anderer Beziehung zum Ganzen, wie zum Einzelnen. Es wird nicht schwierig sein, aus diesen Sätzen in jeder Stimme die Liedform durch Ausscheidung der unwesentlichen Theile herauszulösen; wie der ganze Satz aber, namentlich in den »Preussischen Festliedern« durchs ganze Jahr mit 5, 6, 7 und 8 Stimmen« (Königsberg 1598), so erscheint, ist er zu hymnischer Breite ausgeweitet. Einer der treffendsten Belege hierfür ist das bekannte Osterlied: «Zu dieser österlichen Zeit«.

Diese Bearbeitungen fanden nicht nur zunächst eifrige Nachahmer wie STOBÄUS, ALBERT, WIDMANN u. A., sondern sie gaben zugleich

Anstoss für die künstlichere Behandlung des Chorals, die von jetzt an die weitere Entwickelung der protestantischen Kirchenmusik beherrscht. Während bedeutende Meister fort und fort bemüht sind, dem Choral als Gemeindelied die höchste Vollendung zu geben, erzeugt er in einer Reihe gottbegabter Männer einen neuen herrlichen Kunstgesang. Er durchdringt alle die, aus der alten Kirche überkommenen Formen: den Hymnus, die Motette und die Formen des künstlichen Contrapunkts, und als auf dem Gebiete der weltlichen Musik neue Kunstgebilde geschaffen wurden, welche auch im kirchlichen Gesange Eingang fanden, zügelte er die sinnliche Wirkung derselben, dass wir ihre profane Abstammung vergessen lernen. Mit seinen Tonsätzen bereitete ECCARD den beiden grössten protestantischen Meistern, GEORG FRIEDRICH HÄNDEL und JOHANN SEB. BACH, die Wege.

Wenn wir seine unmittelbaren Nachfolger hier noch anreihen, betreten wir schon das 17. Jahrhundert, doch gehören sie mit ihren Arbeiten zumeist der Richtung des 16. Jahrhunderts an, weshalb es zweckmässig erscheint, ihrer hier noch zu gedenken.

JOHANN STOBÄUS (Abbildung 68), als Nachfolger ECCARD's im



Abb. 68. JOHANN STOBÄUS.

Amte, schloss sich auch seinem Stil eng an. Er ist 1580 in Graudenz geboren und war nach mehrfachen Zeugnissen ein »Fundamentaldiscipel des weiland Ehrenvesten, achtbaren und kunstreichen Johannes Eccardi«. Bereits 1603 wird er als »Cantor der Stadt Kneiphof« (Königsberg) genannt. Seit 1527 bekleidete er ECCARD's Stelle als »Churfürstlicher Durchlaucht in Preussen Kapellmeister«. Das Jahr 1646 gilt allgemein als sein Todesjahr.

Mit seinen 1624 zu Frankfurt a./M. gedruckten »Cantiones sacrae« zeigt er sich als der würdigste Schüler ECCARD's, in dessen Sinne und Geiste er auf dem Gebiete des kirchlichen Kunstgesanges mit grossem Erfolge weiter wirkte. Aber auch für den Kirchengesang wurde er einflussreich; über 20 Melodien von ihm sind theils durch seine eigenen Gesangbücher, theils durch die von REINHARD (1653) und RAISSNER (1675, 1690 und 1701) im Gemeindegesange eingeführt worden. Eine Sammlung fünfstimmiger Motetten in den Kirchentonarten erschien 1634 in Danzig; seine »Preussischen Festlieder«, fünf-, sechs- und achtstimmig, erschienen 1642. Wie auf diesem Wege der Choral zur geistlichen Arie führte, ist erst später nachzuweisen.

Noch müssen hier bereits einige Meister genannt werden, obwol sie ganz dem 17. Jahrhundert angehören, weil sie im Sinne der bisher betrachteten Choralbearbeitungen weiter wirken. Es galt jetzt zunächst Gemeinde- und Chorgesang in ein lebendigeres Wechselverhältniss zu setzen. Damit die Gemeinde die Melodien sich sicher einprägte, sollte der Chor mit Begleitung der Orgel den Choral in einfacher Behandlung zuerst vortragen, dann erst der künstlichere Chorgesang, von Orgel und Instrumenten begleitet, mit dem Gesange der Gemeinde wechseln. In diesem Sinne fasste CHRISTOPH WALLISER seine »Ecclesiodiae« (Erster Theil 1614, zweiter 1625 zu Strassburg erschienen). Erfolgreicher wirkte ERHARD BODENSCHATZ, 1600 Cantor in Schulpforta, 1603 Pastor in Rehausen unter Eckartsberga, 1608 Pastor zu Osterhausen, wo er 1636 starb. Besondere Verdienste erwarb er sich durch seine bereits erwähnte Motettensammlung (Florilegium selectissimarum Portense). Unter dem Titel: »Harmoniae angelicae cantionum ecclesiasticarum«, das ist: Englische Frewden-Lieder, und geistliche Kirchen-Psalmen Dr. Martin Lutheri und anderer frommen gottseligen Christen (Leipzig, Abraham Lamberg) veröffentlichte er Choralbearbeitungen, mit welchen er auch den Gemeindegesang mit Erfolg zu fördern unternahm.

Wie ihm in gleichem Streben MARTIN ZEUNER, Stiftsorganist zu Onolzbach, JOHANN ANDREAS HERBST, JOHANN JEEP, MATTHÄUS

APELLES von Loewenstern und eine ganze Reihe Tonsetzer nachfolgten, ist hier nicht weiter zu erweisen.

Die bereits erwähnten motettenhaften Bearbeitungen der Choralmelodien mussten nothwendig auch umgestaltend auf die, mit grosser Sorgfalt in der alten Kirche gepflegte Form der Motette einwirken. An die Stelle des alten katholischen Hymnus tritt jetzt das protestantische Kirchenlied; daher stirbt die alte Form der Motette zunächst im neuen Kunstgesange ab. Zu wirklicher Bedeutung gelangt sie nur noch in einem protestantischen Meister, in LEONHARD SCHROEDER, von Torgau gebürtig und als Musikus an der Schule zu Magdeburg thätig, gab um 1580 »fünfundzwanzig« und 1587 »achtundzwanzig geistliche lateinische Hymnen auf die Hauptfeste zu gebrauchen mit vier, fünf, sechs und acht Stimmen« zu Erfurt in Druck. Die Melodie des Hymnus erscheint überall unzerstückt und die Grundtonart wird entschiedener noch ausgeprägt als in den früheren Arbeiten SENFL's und der Zeitgenossen, und zwar mit den neueren Darstellungsmitteln, die indess der Meister noch viel mannichfaltiger in seinen »Weihnachtsliedlein« (Helmstädt 1587) verwendete.

Zu einer wirklich neuen, aus dem Geiste der neuen Richtung heraustreibenden Form wird die Motette erst im nächsten Jahrhundert ausgebildet. Die venetianische Schule ist schon bemüht, durch festeren Anschluss an das Wort auch dieser Form erhöhten individuellen Ausdruck zu geben. Erst durch die Verschmelzung des Liedes und des Chorals mit ihr gelangt sie dazu. Doch ging dieser Prozess nur langsam von statten. Fast das ganze 16. Jahrhundert hindurch, also zu einer Zeit, in der die motettenhafte Behandlung dem Choral schon eine hohe Kunstgestaltung gegeben hatte, unterscheidet sich die neue Form der Motette von der alten nur durch die grössere Ebenmässigkeit und Feinheit der Gliederung, welche durch die ihr zu Grunde liegende Liedstrophe bedingt ist. Die bereits mehrmals erwähnte Sammlung von BODENSCHATZ: »Florilegium selectissimarum cantionum« enthält in ihren beiden Theilen 265 Motetten von JACOB GALLUS, LEO HASSLER, JACOB MAILAND, HIERONYMUS PRÄTORIUS, ADAM GUMPELZHAIMER, ORLANDUS LASSUS, CHRISTOPH THOMAS WALLISER, FABRICIUS, ERBACH, BISCHOF, WULPIUS, ZANGIUS u. A., darunter aber nur einige über deutsche Texte: drei von MARTIN ROTH, zwei von HARTMANN, zwei von unbekannten Tonsetzern und je eine von DEMANT, WEISSENSEE, WALLISER, BODENSCHATZ, MELCHIOR FRANK und zwei von CALVISIUS.

Erst im nächsten Jahrhundert gewinnen die Texte nach LUTHER's Uebersetzung das Uebergewicht, und zwar zunächst als Gelegenheits-

musik. An Stelle der früher üblichen Braut- oder Todtenmesse tritt in der protestantischen Kirche die Motette, und hierbei wählen die Componisten meist deutsche Texte. Eine grosse Anzahl solcher Motetten erschien zu Coburg, in der Fürstlichen Druckerei durch JUST HAUGK gedruckt; darunter sind uns allein 34 von MELCHIOR FRANK bekannt geworden, über Texte aus Jesus Sirach, den fünf Büchern Mosis, dem Buche Hiob, dem Evangelium Matthäi und dem hohen Liede. FRANK's ausgebreitete Thätigkeit und die dadurch erlangte Bedeutung gehört ganz dem 17. Jahrhundert an, weshalb wir auch erst im nächsten Abschnitt ausführlicher von ihr berichten. Dort ist dann auch Veranlassung, die weitere Entwickelung der kirchlichen Tonkunst zu verfolgen.
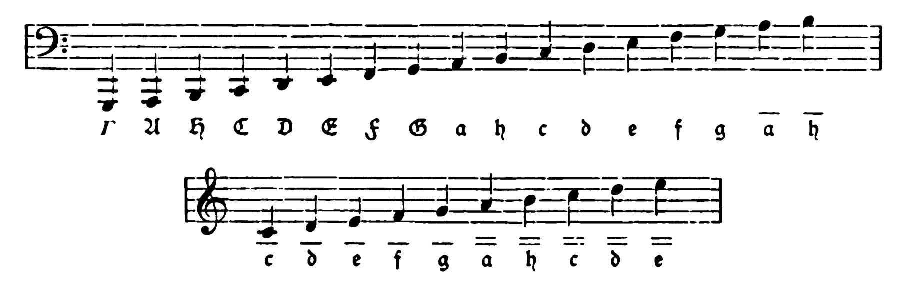


DRITTES KAPITEL.

DIE SELBSTÄNDIGE ENTWICKELUNG DER INSTRUMENTALMUSIK.

Das im 16. Jahrhundert wol am meisten verbreitete Instrument war unstreitig die Laute, deren Construction und Gebrauch schon früher beschrieben wurde. Sie war allmälig bei der, in diesem Jahrhundert immer mehr ausgebreiteten Musikübung zum Hausinstrument geworden und gab wol die erste Veranlassung zur Ausbildung eines besonderen Instrumentalstils. Dass dieser mit der spielgerechten Einrichtung von Vocalsätzen für gewisse Instrumente begann, ist schon in einem vorhergehenden Abschnitt gezeigt worden. Diese ersten Versuche hatten zugleich eine eigenthümliche Notirungsweise zur Folge; es entstand in den Orgel- und Lautentabulaturen die, von der vocalen abweichende Weise der Aufzeichnung der instrumentalen Tonstücke.

Wie bekannt, hinderte die mangelhafte Construction der Instrumente in den früheren Jahrhunderten eine schnellere technische Ausbildung. Besonders schwerfällig war die Orgel gebaut, sie vermochte noch Jahrhunderte lang nicht dem Mensuralgesange zu folgen, und so war es ganz natürlich, dass die GUIDONI'sche Buchstabenbezeichnung der Töne für die Orgelpraxis noch lange ausreichte, um den von ihr geführten Cantus firmus zu notiren; es bildete sich dem entsprechend in Deutschland in der sogenannten deutschen Orgeltabulatur eine eigene Aufzeichnungsweise, bei welcher die Töne wie nachstehend, mit deutscher Currentschrift, bezeichnet wurden:



Wie hier angegeben, wurde die tiefste Octave mit grossen, die nächsthöhere mit kleinen Buchstaben notirt, und die höhere dann durch darübergestellte Striche angezeigt; daher rührt die Bezeichnung grosse, kleine, ein- und zweigestrichene Octave.

In der Abgrenzung der Octaven machten sich einzelne Abweichungen geltend; bei einzelnen Tabulaturen wird sie von H—h gerechnet. Die Organisten richteten sich hierbei wahrscheinlich nach dem Umfange ihrer Orgeln. AGRICOLA in seiner »Musica instrumentalis« (Ausg. von 1532) führt sie von F—f. Er giebt nachstehende Abbildung der Claviatur mit der näheren Bezeichnung der Töne (Abbildung 69).

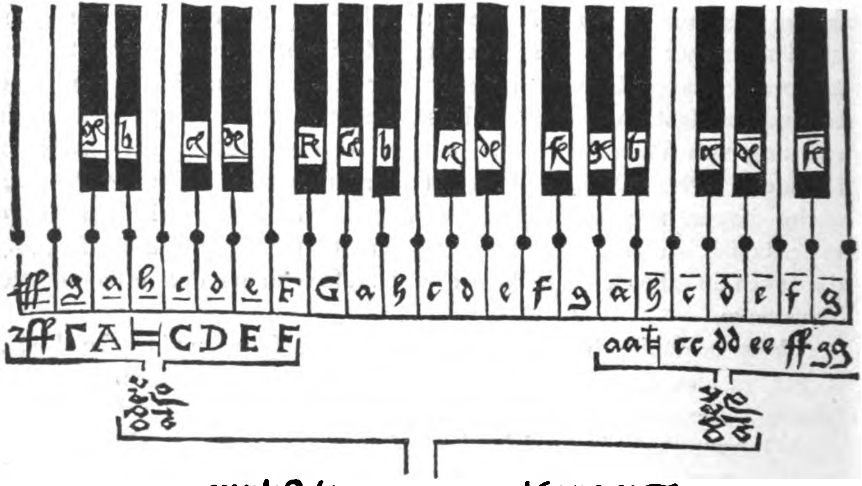


Abbildung 69.

Wie hier angegeben, stehen bei der grossen (unteren) Octave nicht selten statt grossen Buchstaben kleine mit einem Strich unterwärts, und von der eingestrichenen an werden die Buchstaben ver-
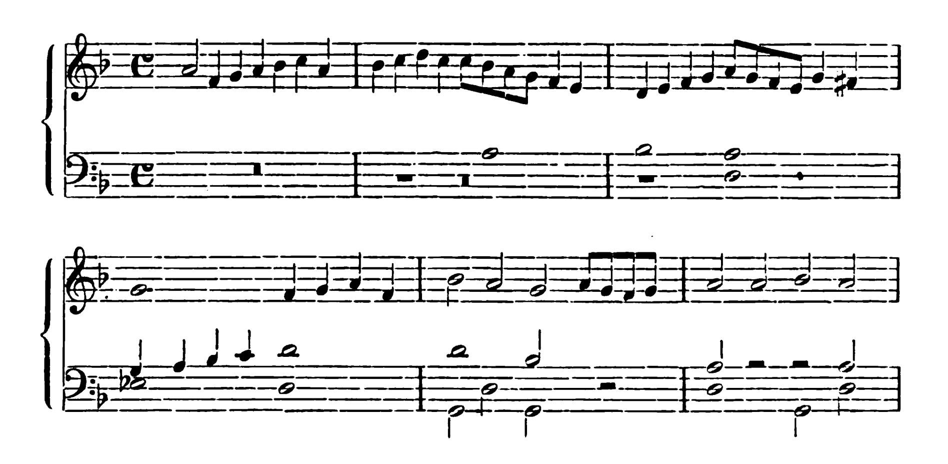
doppelt, anstatt sie mit Strichen zn versehen. Als dann auch die chromatischen Töne immer erweiterter Eingang fanden, wurden sie durch ein angehängtes Häkchen oder eine Schleife angezeigt: f꜀ oder fꞇ = fis; g꜀ oder gꞇ = gis. Diese Bezeichnung galt auch für die durch b erniedrigten Töne, so dass man »es« in derselben Weise wie dis, also d꜀ oder dꞇ bezeichnete.

PRÄTORIUS deutet »Syntagma musicum« (1618) die Erniedrigung des Tones durch ein aufwärts gekrümmtes Häkchen an; allein er scheint damit wenig Nachahmer gefunden zu haben, die für den erhöhten und entsprechenden vertieften Ton gleiche Bezeichnung blieb herrschend; noch im vorigen Jahrhundert finden wir z. B. die Esdur-Tonleiter so bezeichnet: dis — f — g — gis — b — c — d — dis, und noch BACH und selbst HAYDN bezeichnen die Tonarten »Es« mit »Dis« oder »As« mit »Gis«

Nachdem die Verbesserung der Instrumente dann die Ausführung auch der Mensuralmusik möglich machte, musste der Zeitwerth der Noten gleichfalls bestimmt angegeben werden; anstatt aber die Mensuralnote anzunehmen, fügte man der Buchstabenschrift besondere Zeichen bei, welche die Mensur bestimmten. Die Brevis (⊨) wurde durch einen Punkt ·, die Semibrevis (◇) durch einen Strich |, die Minima (𝅗𝅥) durch ⸢, die Semiminima (♦) durch [Strich mit zwei Fähnchen], die Fusa (𝅘𝅥𝅮) durch [Strich mit drei Fähnchen], die Semifusa (𝅘𝅥𝅯) durch [Strich mit vier Fähnchen] bezeichnet; die Pausen dem entsprechend in folgender Weise: ∸ = ²/₁ (Alla breve), ⊥ = ganze Taktpause, ⸢ = halbe Taktpause, [Strich mit zwei Fähnchen] = Viertelpause, [Strich mit drei Fähnchen] = Achtelpause, [Strich mit vier Fähnchen] = Sechzehntelpause. Bei dieser Tabulatur wurden die Takte durch Taktstriche oder dadurch abgegrenzt, dass man sie von einander trennte, deshalb waren Zeichen für die Noten von grösserem Werthe, wie die Longa und Maxima, nicht nöthig. Um Töne von längerer Dauer darzustellen, bediente man sich bereits des Bindebogens ⁀ und der Augmentationspunkt kam gleichfalls hierbei zur Anwendung. Folgten mehrere Viertel-, Achtel- oder Sechzehntelnoten hinter einander, so wurden sie, ähnlich wie jetzt, zusammengestrichen, statt ⸢ ⸢ ⸢ ⸢ schrieb man [zusammengestrichene Figur] oder in flüchtiger Schreibweise ╫╫, so dass diese Figur ╫╫ vier Achtel galt. Im Uebrigen wurden die Stimmen so unter einander gestellt, wie in unserer Partitur, nur dass man natürlich auch schon Rücksicht darauf nahm, dass sie bequem von den betreffenden Instrumenten ausgeführt werden konnten:

a f g a b c a Ach gott vom Hymel sieh darein.	b c d c c b a g f e a	d e f g a g f e g f b a D
g f g a f G a b c d D D	b a g a g f g d b G D G	a a b a a a D G D

Dieses Sätzchen, in unsere moderne Notenschrift übertragen, lautet so:



Diese Art der Aufzeichnung war für Orgel, Geige, Laute und die entsprechenden Instrumente im Gebrauch, kam aber auch selbst beim Gesange in Anwendung. Häufig brauchte man sie auch in Verbindung mit den Mensuralnoten derart, dass die Melodie in Noten und die anderen Stimmen nach der Orgeltabulatur aufgezeichnet wurden; wie beispielsweise in ARNOLD SCHLICK's »Tabulaturen Etlicher lobgeseng und liedlein vff die orgeln und lauten«, getruckt zu Menz durch Peter Schöffern Vff sanct Matheisabend MDXIJ (1512).

Wir geben ein Beispiel aus AGRICOLA's »Musika instrumentalis« (Ausgabe von 1528), weil es zugleich eine Anschauung von einer Partitur aus jener Zeit giebt (Abbildung 70).

AGRICOLA giebt erst die Aufzeichnung in Mensuralnoten auf dem 10 Linien-System und dann in Tabulatur abgesetzt.

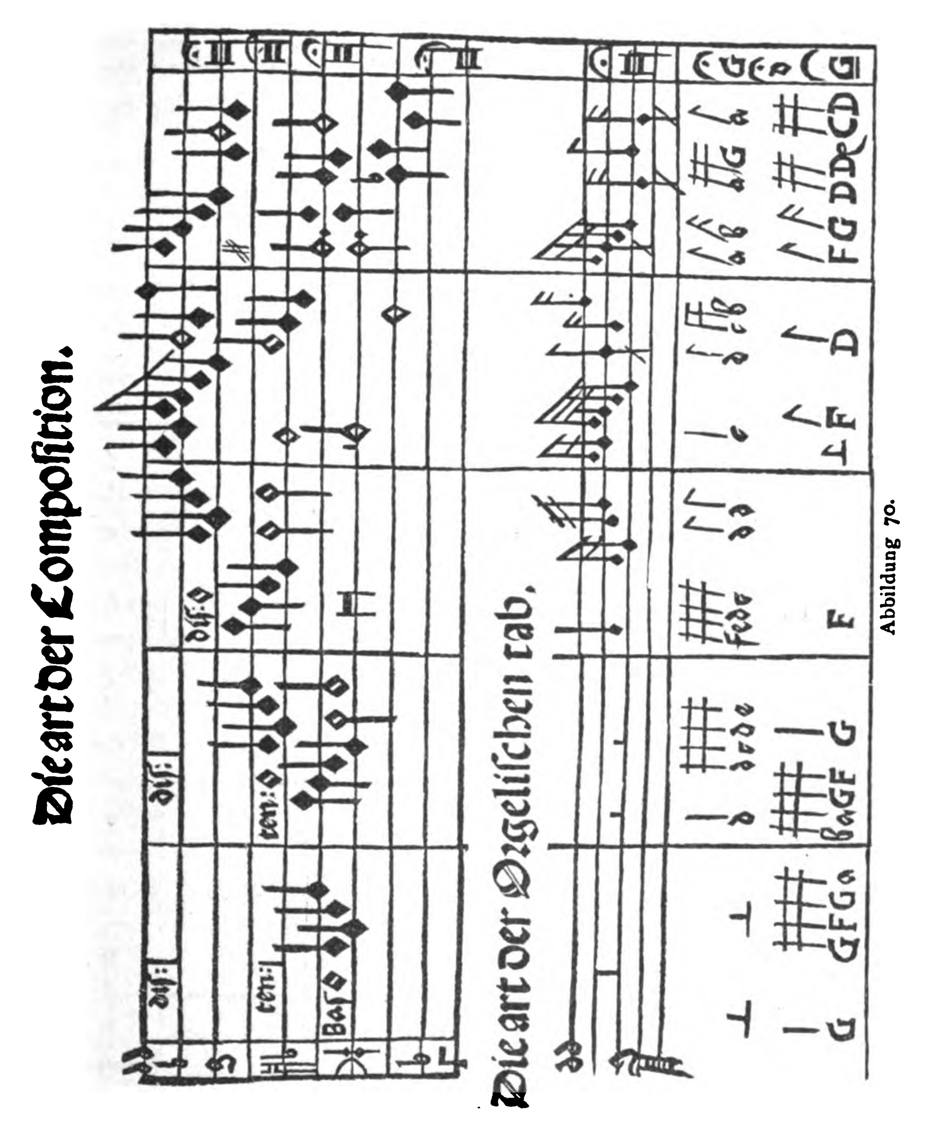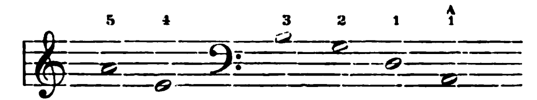


Abbildung 70.

Diese letztere Weise der Aufzeichnung hatte sich aus der allmälig allgemeiner werdenden Gesangspraxis entwickelt, nach welcher die eine Stimme gesungen und die andere »auf der Laute gezwickt« wurde.

Neben dieser »orgelischen Tabulatur«, die aber auch für die Laute in Anwendung kam, hatten die Lautenisten eine eigene, die Lautentabulatur, die ganz speciell der Spielweise und Technik des Instruments angeeignet war, erfunden. Sie ging zunächst von der

fünfsaitigen Laute aus, welcher der Grossbrummer noch fehlt, daher wurde der Mittelbrummer mit 1 bezeichnet, und als dann die tiefere hinzu kam, erhielt die 1 ein Dach ($\hat{1}$), so dass die Saiten in dieser Weise bezeichnet wurden (nach VIRDUNG):[1])



Weiterhin wurden dann die einzelnen Griffe bezeichnet, mit den Buchstaben des Alphabets, wie in nachstehendem Schema angegeben ist; in Klammern () ist zugleich der betreffende Ton angezeigt:

Grossprummer.	Mittelprummer.	Clainprummer.	Gross sancksait.	Clain sancksait.	Quintsait.
$\hat{1}$ (A)	1 (d)	2 (g)	3 (h)	4 ($\overline{\text{e}}$)	5 ($\overline{\text{a}}$)
𝔄 (b)	𝔞 (dis)	𝔟 (gis)	𝔠 ($\overline{\text{c}}$)	𝔡 ($\overline{\text{f}}$)	𝔢 ($\overline{\text{b}}$)
𝔉 (h)	𝔣 (e)	𝔤 (a)	𝔥 ($\overline{\text{cis}}$)	𝔦 ($\overline{\text{fis}}$)	𝔨 ($\overline{\text{h}}$)
𝔏 (c)	𝔩 (f)	𝔪 (b)	𝔫 ($\overline{\text{d}}$)	𝔬 ($\overline{\text{g}}$)	𝔭 ($\overline{\overline{\text{c}}}$)
𝔔 (cis)	𝔮 (fis)	𝔯 (h)	ſ ($\overline{\text{dis}}$)	𝔱 ($\overline{\text{gis}}$)	𝔳 ($\overline{\overline{\text{cis}}}$)
𝔛 (d)	𝔵 (g)	𝔶 ($\overline{\text{c}}$)	𝔷 ($\overline{\text{e}}$)	z ($\overline{\text{a}}$)	9 ($\overline{\overline{\text{d}}}$)
𝔄𝔞 (dis)	𝔞𝔞 (gis)	𝔟𝔟 ($\overline{\text{cis}}$)	𝔠𝔠 ($\overline{\text{f}}$)	𝔡𝔡 ($\overline{\text{b}}$)	𝔢𝔢 ($\overline{\overline{\text{dis}}}$)
𝔉𝔣 (e)	𝔣𝔣 (a)	𝔤𝔤 ($\overline{\text{d}}$)	𝔥𝔥 ($\overline{\text{fis}}$)	𝔦𝔦 ($\overline{\text{h}}$)	𝔨𝔨 ($\overline{\overline{\text{e}}}$)
					𝔩𝔩 ($\overline{\overline{\text{f}}}$)

Die Meister des Lautenspiels gaben hierzu noch mancherlei ergänzende Bestimmungen, wie HANS GERLE der Aeltere, in: »Ein Newes, sehr künstliches Lautenbuch, darinnen etliche Priambel (vnd Welsche Tentz) mit vier Stimmen (von den berühmtesten Lautenisten) Francisco Milaneso, Anthoni Rotta, Joann Maria Rosseto, Simon Gingler vnd andern mehr gemacht vnd zusammen getragen (aus welcher in teutsche Tabelatur versetzt durch Hanssen Gerle den Eltern)

[1]) Nach Martin Agricola stand die Laute bekanntlich einen Ton tiefer.

Burger zu Nürnberg vormals nie gesehen noch im Truck ausgegeben MDLII«. Nach dem Vorwort giebt er:

»Unterricht von etlichen griffen wie man die greiffen sol«.

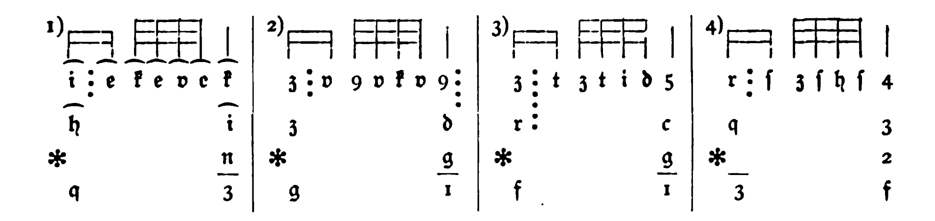
Welcher nun lust vnd liebe hatt | der lerne die nachfolgenden Griff woll | dan sie sind sehr dienstlich zu diesem Buch | du must den zeigfinger wol in brauch bringen das du in vberzwerch auff den Lautenkragen legst, das er zwei Buchstaben oder drei greiff, wie sichs dann wirdt begeben in den Preambel.

Ich hab die Buchstaben vnd ziffer | mit pünktlein oder düpfelein verzeichnet | damit du weist wie man greifen soll | der zeigfinger hat ein düpflein · | der mittelfinger hat zwei düpflein : | der goltfinger hat drey ⁝ | der klein finger viere ⁞ | .
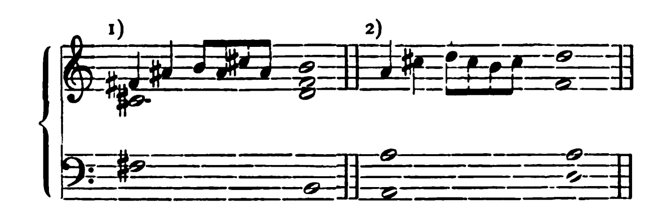
Ich muss auch anzeigen, dass ich die grossen oder obern brummsait mit zifern auf dem Kragen verzeichne also $\bar{1}\ \bar{2}\ \bar{3}\ \bar{4}\ \bar{5}\ \bar{6}\ \bar{7}\ \bar{8}\ \bar{9}$ damit du weist zu greifen.
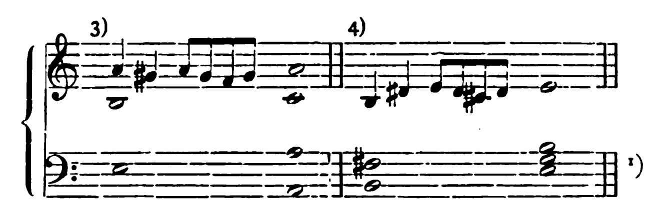
Nun hab ich dir die Klauseln auch verzeichnet, da mustu ob weg den zeigfinger | auff dem kragen vberzwerch still halten | in dem bundt so da der Buchstab mit dem sternlein ✻ jnnen steht, bis die klauseln aus ist, also mustu in den Preambeln und tentzen auch thun, wenn eine colloratur in einem schlag ist.«

Diese Klauseln sind die verzierten Schlüsse in verschiedenen Tonarten in dieser Weise:



die in unserer Notenschrift so lauten:





Aus GERLE's »Musica Teutsch auf die Instrument der grossen und kleinen Geygen auch Lautten etc.« (Nürnberg 1532) ersehen wir, dass diese Tabulatur auch bei andern Instrumenten angewendet wurde.

Ein einfacheres Verfahren der Aufzeichnung für die Laute war in Italien allgemein in Gebrauch gekommen, das wiederum in Frankreich und den Niederlanden mancherlei Veränderung erfuhr. Seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts erst wurde es auch in Deutschland eingeführt und bald herrschend.[2])

Die »Klauseln« aus »GERLE's Lautenbuch« sind zugleich Beispiele eines mehr selbständigen Lautensatzes. Die Uebertragungen der vocalen, meist in den Formen des künstlichern Contrapunkts ausgeführten Sätze können als solche noch nicht gelten. Sie sind nicht aus der Natur und Technik des Instruments heraus erfunden, sondern diesem nur anbequemt; und dass die Tonstücke ebenso wie das Instrument selber dabei nicht selten arg gemisshandelt wurden, das ersieht man unter anderem auch an den heftigen Ausfällen der Meister des Lautenspiels gegen die »Stümper und Pfuscher«.

HANS JUDENKÖNIG, gebürtig aus Schwäbisch Gmünd, berühmter Lautenist, der im Anfang des Jahrhunderts in Wien lebte, klagt in seinem, 1523 veröffentlichten »Lautenbuch«[3]), dass: so viel vnordentliche wilde Tabulatur, die von vnerfahrenen setzer der gemeinen Lauttenschlaher auffkhumen ist, derhalbs ain pösse Applicatz brauchen vnd des Gesangs vnverstendig seyn vnd die stimmen durch einander flicken vnd mi für fa vnd fa für mi setzen«. JUDENKÖNIG giebt in seinem Lautenbuch hauptsächlich neben Präludien (Priamelln) Tänze und Uebertragungen von Liedern. Die häufige Anwendung der Nachahmungsformen bezeugt, dass er vorwiegend noch bemüht ist, den vocalen Satz nachzubilden; aber daneben nimmt er doch auch immer

---

[1]) In Hans Gerle's »Lautenbuch« finden wir auch bereits das Wiederholungszeichen in dieser Weise angewendet :|: und erläutert.

[2]) Ausführliches hierüber bringt der Artikel: Tabulatur im Musikal. Conversations-Lexikon, begründet von Herm. Mendel, fortgesetzt von Dr. August Reissmann, Bd. X, pag. 59 ff.

[3]) Ain schone kunstliche vnderweisung in disem Buechlein, leychtlich zu begreyffen den rechten grund zu lernen auff der Lautten vnd Geygen, mit vleiss gemacht.

auf die Besonderheit der Technik und des Klanges des Instruments sorgfältig Rücksicht. Der Satz ist meist zwei-, nicht selten nur einstimmig; wo es aber die Spielweise des Instruments nur zulässt, prägt er auch drei- und vierstimmige Accorde aus. Damit aber ist die erste Bedingung eines selbständigeren Instrumentalstils gewonnen.[1])



Abb. 71. MELCHIOR NEWSIEDLER.

Bedeutenderes leistete nach dieser Seite noch MELCHIOR NEWSIEDLER (Abb. 71), wahrscheinlich der Sohn des gleichfalls hochberühmten Lautenisten Hans Newsiedler, der sich in seinem 1536 durch Petreius in Nürnberg veröffentlichten: »Ein Newgeordnet künstlich Lautenbuch. In zwey theil getheilt. Der erst für die anfahende Schüler . . . Im andern Theyl sein begriffen vil auserlesener kunstreicher Stück Preambeln, Psalmen, Muteten u. s. w.« auch als vortrefflicher Lehrmeister erweist. Melchior verweilte um 1565 in Italien und dann bis an seinen 1590 erfolgten Tod in Nürnberg. In seinen

[1]) Wasielewsky giebt im Anhange seines verdienstlichen Werkes: »Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert« (Berlin 1878), Verlag von J. Guttentag (D. Collin), eine Reihe von Lautensätzen.

Uebertragungen von Gesangstücken auf die Laute, die er in seinem: »Deutsch Lautenbuch, darinnen kunstreiche Motteten etc.«, das er 1574 veröffentlichte, wie in der Uebertragung der Motetten von Josquin (1587) ist er auf eine, möglichst der Technik und Spielweise angemessene Darstellung bedacht. Er legt aber bereits auch auf das Coloriren ein besonderes Gewicht, und dadurch wird der ursprünglich strenge Satz häufiger stark gelockert; allein es erscheint dies doch auch entschieden nothwendig; der neue Instrumentalstil musste sich allmälig vom Vocalsatz emancipiren, der allerdings zunächst dadurch geschädigt wird. Jedenfalls aber versteht es NEWSIEDLER schon besser wie JUDENKÖNIG, auch die Harmonie mehr lautengemäss auszuprägen und dadurch klanglich reizvoller zu machen.

Noch besser vermittelt erscheint der vocale Contrapunkt mit Technik und Klangvermögen der Laute in dem bereits erwähnten Lautenwerk von HANS GERLE aus dem Jahre 1552. Die Harmonik wird meist sehr geschickt accordisch dargestellt und das Figurenwerk ist daher bereits ziemlich fest eingefügt.

Mit einem gewissen Grade von Virtuosität behandelt SEBASTIAN OCHSENKUHN (Abbildung 72) die neuen Mittel. Er war Lautenspieler



Abb. 72. SEBASTIAN OCHSENKUHN.

des Kurfürsten von der Pfalz, Otto Heinrich, der ihn auch veranlasste, sein Lautenbuch herauszugeben. OCHSENKUHN starb am 20. August 1574. Sein »Tabulaturbuch auff die Lauten« (Heidelberg 1558) enthält in seinem ersten Theile 49 Motetten von BERCHEM, J. v. BRANDT, A. CAEN, DUCIS, A. FEVIN, N. GOMPERT, L. HELLINCK, JOSQUIN DE PRES, I. KILIAN, MOUTON, PESCHIN, L. SENFL, VERDELOT und Ungenannten, und diese Uebertragungen schon zeigen, wie die Mittel des neuen Instruments mehr dem älteren Stil dienstbar zu machen sind. Der zweite Theil bringt dann Lieder von BRAITENGASSER, J. v. BRANDT, GLANNER, PAUL HOFFHAIMER, N. ISAAC, KILIAN, MAHU, OTMAIR, PESCHIN, SENFL, STOLZER, ZIRLER u. A., der dritte und vierte französische und italienische Lieder neben einer grossen Anzahl der verschiedensten Tänze, und diesen letzteren namentlich weiss er, dem Charakter seines Instruments entsprechend, gewisse künstlerische Gestalt zu geben.

Grossen Ruf gewann auch: MELCHIOR SCHMIDT. (Abbildung 73.) Er ist zu Nürnberg 1608 geboren und gewann als Lautenist und Theorbist eine solche Fertigkeit, dass man ihn den »Nürnbergischen Amphion«



Abb. 73. MELCHIOR SCHMIDT.

nannte und sein Bild auf einem Flügel der Orgel der Sebaldus-Kirche in Nürnberg anbrachte.

Besondere Bedeutung gewann dadurch, dass er ganz speciell die Laute als Begleitungsinstrument behandelt: ARNOLD SCHLICK, Hoforganist des Kurfürsten von der Pfalz (geboren in Böhmen 1460). PETER SCHÖFFER veröffentlichte 1512 SCHLICK's: »Tabulaturen, Etlicher lobgesäng vnd liedlein uff die orgeln vnd lauten ein Theil mit zweien stimmen zu zwicken und die dritt dartzu zu singen, etlich on gesangk mit dreien.« Am Schluss der Vorrede, die sich ziemlich heftig gegen SEBASTIAN VIRDUNG wendet, sagt SCHLICK: »Zum ersten hab' ich Tabulatur vff die orgel Chor gesangk vn etlich lieder mit dreien vn mit fiern stimmen gesatzt. Zum andern Tabulatur vff die Lauten, zwo stimmen zu zwicken vnd ein zu singen. Zum dritten dreiw liedlein mit dreien stimmen zu zwicken.«

Zweifellos haben diese Bearbeitungen und Tonsätze für die Laute den selbständigen Instrumentalstil mehr gefördert, als die gleichen für die Orgel. Ihr Klang ist dem der Menschenstimme näher verwandt als der der Laute, der vocale Contrapunkt entspricht ihr daher auch mehr als jedem andern Instrument, und da ihre Technik auch der Ausführung derselben meist nicht unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellt, so hielt man nicht nur länger an ihm fest, sondern machte ihn sogar zur hauptsächlichsten Grundlage des Orgelstils. So erscheinen schon die Orgelsätze in der oben erwähnten Tabulatur von SCHLICK. Sie sind durchaus fest gefügt, wie vocale Tonstücke, und nur die eingestreuten Coloraturen lockern ihren Bau, ohne ihn indess auch nur irgend wie zu schädigen. Sie schliessen sich der Weise PAUMANN's an, aber die verbesserte Technik und Spielweise der Orgel ermöglicht jetzt, dass das Instrument auch die künstlicheren und reicher harmonisch ausgestatteten Vocalformen auszuführen vermag. Allmälig gewann indess auch die Lust am Coloriren, am Ausschmücken der ursprünglich vocal gesetzten Stimmen bei den Orgelmeistern immer weitere Ausdehnung. Davon zeugen die uns erhaltenen Orgeltabulaturbücher von drei der bedeutendsten Orgelmeister der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts.

AMMERBACH (ELIAS, eigentlich NIKOLAUS), gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts in Sachsen geboren, machte, um den Unterricht der bedeutendsten Männer der Tonkunst zu geniessen, weite Reisen und wurde etwa 1570 als Organist an der St. Thomaskirche zu Leipzig angestellt. 1571 veröffentlichte er in Leipzig bei Jacob Berwald's Erben: »Orgel- oder Instrument-Tabulatur. Ein nützlichs Büchlein, in welchem notwendige erklerung der Orgel- oder Instrument-Tabulatur sampt der Application, Auch fröliche deutsche Stücklein vnnd Muteten etliche mit

Coloraturen abgesetzt, dergleichen schene deutsche Tentze, Galliarden vnnd Welsche Pasometzen zu befinden.« Es darf uns nicht befremden, dass in einem Orgelbuche allerlei Tänze enthalten sind.

Die Orgel war in jener Zeit auch ein, bei der Hausmusik beliebtes Instrument und fehlte selten in den Häusern der Vornehmen und Reichen; diese mögen aber in der Regel auch die heitere Musik nicht entbehren, und für sie waren die Tänze und Volksliederbearbeitungen bestimmt, nicht etwa für die Kirche. In den Bearbeitungen von Chorälen und geistlichen Liedern hält AMMERBACH ziemlich streng den ursprünglichen Satz fest, und selbst in den »colorirten weltlichen und geistlichen Gesängen« ist dieser noch vorwiegend ausgeprägt. Die Tänze und die freien Phantasien dagegen zeigen ein etwas buntes Durcheinander von festgefügten und vollständig aufgelösten Partien.



Abb. 74. BERNHARD SCHMID (Der Aeltere).

Nur wenig unterschieden sind die ähnlichen Arbeiten des andern bedeutenden Orgelmeisters dieses Zeitraums, BERNHARD SCHMID der Aeltere (Abbildung 74), Bürgers und Organisten zu Strassburg. Er veröffentlichte 1577 bei BERNHARD JOBIN in Strassburg: »Zwei Bücher Einer

Neuen Künstlichen Tabulatur auff Orgel vnd Instrument«. SCHMID führt noch häufiger Figurenwerk ein, aber er erweitert auch zugleich den Orgelsatz, indem er im ersten eine Anzahl vier-, fünf- und sechsstimmiger Vocalwerke von ORLANDUS LASSUS, CREQUILLON und RICHAFORD für Orgel arrangirt, bringt. Daneben enthält die Sammlung Tänze und auch frei erfundene Phantasien, die bezeugen, dass er wol ebenso durch freieres Figurenwerk einer- und reichere Harmonik andrerseits der Eigenart der Orgel gerecht zu werden bemüht ist; aber beide Weisen zu vereinigen, und dadurch den neuen Orgelstil that-



Abb. 75. JAKOB PAIX.

sächlich zu begründen, vermochte er ebenso wenig, wie seine Vorgänger und unmittelbaren Nachfolger, von denen noch JAKOB PAIX (Abbildung 75) Erwähnung verdient. Er ist in Augsburg 1550 geboren; sein Vater, Organist an der St. Annenkirche in Augsburg, erzog ihn zu einem vortrefflichen Orgelmeister und Contrapunktisten. Er wurde Organist zu Lauingen, wo er eine Reihe vortrefflicher Werke

veröffentlichte, die ihn als ebenso bedeutenden Organisten wie Tonsetzer erkennen lassen. »Ein Schön Njtz vnnd Gebräuchlich Orgel Tabulaturbuch. Darinnen etliche der berümbten Componisten beste Moteten, mit 12, 8, 7, 5 vnnd 4 stimmen ausserlesen, dieselben auff alle fürnemen Feste des gantzen Jahrs vnd zu dem Chormas gesetzt. Zuletzt auch allerhand der schönsten Lieder (Pass'.è mezzo vnd Täntz). Allein mit grossem fleiss Colorirt. Zu trewen dienst den liebhabern dieser Kunst selb Corrigiret vnd in Truck verwilligt. Von Jacob Paix, Augustano dieser Zeit Organist zu Laugingen. In verlegung Georgen Millers. Getruckt bay Leonhard Reinmichel Fürstl. Pfaltz. Buchtrucker zu Laugingen. Cum Gratia & Privilegio MDXXCIII,« enthält 26 geistliche Gesänge von ORLANDUS, PALESTRINA, JAKOB PAIX, SENFL, GILIS PAIX, RICCIUS, JOSQUIN, CLEMENS, 27 weltliche Lieder von ORLANDUS, PHIL. DE MONTE, JAKOB PAIX, SENFL, ZIRLER, CREQUILLON, JANNEQUIN, UTENTALER, u. A., und allerlei Tänze, in der bereits angedeuteten Weise behandelt. PAIX ist ein vortrefflicher Contrapunktist und auch mit den künstlichen Formen vollständig vertraut. Dabei hat er als ausgezeichneter Orgelspieler grosses Gefallen an der figurenreichen Ausschmückung der einzelnen Stimmen, und er thut dies in noch reicherem Maasse als sein Vorgänger, aber doch auch so, dass Contrapunkt und Colorirung immer wie getrennt erscheinen, dass das Figurenwerk nur willkürlich hinzugefügter Schmuck ist, nicht aus der melodischen und contrapunktischen Führung der Stimmen unmittelbar hervorgeht. Diese letzte Bedingung sollte erst durch die Meister des folgenden Jahrhunderts erfüllt werden. PAIX ist noch merkwürdig geworden als Erfinder der sogenannten »Missa parodia«, die über den Tonsatz eines andern Meisters contrapunktirt ist. Er venöffentlichte 1587 in Lauingen eine »Missa parodia (ad imitationem moduli) Mutetae: Domine da nobis Thomae Crequillonis senis vocibus« und 1584 ebend. »Missa ad imitationem Motetae: in illo tempore Johann Montanis, quatuor vocum.«

Die Construction des Claviers und der verwandten Instrumente hatte in diesem Zeitraume wesentliche Verbesserungen nur insofern erfahren, als der Mechanismus immer sauberer und zweckentsprechender gearbeitet wurde. Eine Reihe von Versuchen und Verbesserungen in Bezug auf Spielart, Klangfarbe und Tonreichthum und selbst auf Zweckmässigkeit der äusseren Form führte zu neuen Arten, die natürlich hier nur insoweit in Betracht kommen können, als sie zu wesentlichen Verbesserungen der Construction des Instruments Veranlassung gaben. Das Bedürfniss, einen stärkeren Ton zu gewinnen, als der, den das Clavichord erzeugte, führte dazu, das Clavicym-

balum — auch Gravecymbalum genannt — sogar vierchörig zu beziehen. Nach PRÄTORIUS[1]) war es »ein länglicht Instrument und wurde von etlichen ein Flügel | weil es fast also formiret ist | genannt: Von etlichen sed malè ein Schweinskopff, weil es so spitzig | wie ein wilder Schweinskopff fornen an zugehet | «. Er bezeichnet es dann als ein Instrument »von starkem, hellem fast lieblichern Resonantz vnd Laut | mehr als die andern | wegen der doppelten | dreifachen | ja auch wohl vierfächtigen Saitten: Wie ich denn eins gesehen | welches 2 AEqual, eine Quint vnd ein Octavlin von eittel Saiten gehabt hat: Vnd gar wol lieblich und prächtig in einander geklungen«. Nach demselben Historiker nannte man in den Niederlanden auch das Spinett Clavicymbel, das in Deutschland sich wesentlich von diesem unterschied. Es war wie das Clavichord viereckig. Die Besaitung war nur einchörig und es hatte anstatt der Messingplättchen Döckchen, welche die Saiten erklingen machten. Nach PRÄTORIUS war es umb eine Octava oder Quint höher gestimmt, als der »rechte Thon«.[2]) »Vnd die man vber- oder in die grosse Instrument zusetzen pfleget«. Bezeichnend setzt er dann hinzu: »Wiewol die grosse vierekkette | so wol als die kleinen | ohn unterscheyd Spinetten in Italia genennet werden. In Engelland werden alle solche Instrumenta sie seyn klein oder gross Virginall genennet. In Frankreich ESpinette. In den Niederlanden | Clavicimbel vnd auch Virginall. In Deutschland | Instrument in Specie, vel peculiariter sic dictum«.

Zwei Instrumente dieser Art besitzt das Königliche historische Museum zu Dresden, welche bezeugen, wie sauber und zweckentsprechend bereits in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts die innere Mechanik gearbeitet wurde, und mit welcher Sorgfalt man auch bereits das Aeussere ausstattete. Das eine ältere befindet sich in dem noch vollständig erhaltenen Arbeitstisch der Churfürstin ANNA von Sachsen (Mutter ANNA genannt, eine geborene Prinzessin von Dänemark), den ihr Churfürst AUGUST wahrscheinlich zum Hochzeitsgeschenk (2. August 1548) darbrachte. Er wurde in Augsburg gearbeitet und enthält in verschiedenen Abteilungen, ausser einer Hausapotheke, einem Schachspiel, einem Näh- und einem Toilettenkasten, Kästen mit Karten- und Würfelspielen, Trinkbechern und dergl., auf der einen schmalen Seite ein Spinett, das nebenstehende Abbildung (76) von der vorderen Seite zeigt. Die auf der inneren Seite des Deckels meisterhaft ausgeführte Darstellung eines Sängerchores mit den an-

---

[1]) Syntagma mus. Tom. II de Organographia pag. 63.

[2]) Ebend. pag. 62.

Abbildung 76.

dächtig lauschenden Zuhörern enthält gewiss Portraits nach dem Leben, die der früheren Umgebung der Prinzessin entnommen sein dürften. Der innere Mechanismus entspricht dem bisher beschriebenen. Die 27 Unter- und 18 Obertasten zeigen einen Umfang, der bereits den von AGRICOLA überschreitet und den von PRÄTORIUS angegebenen erreicht.

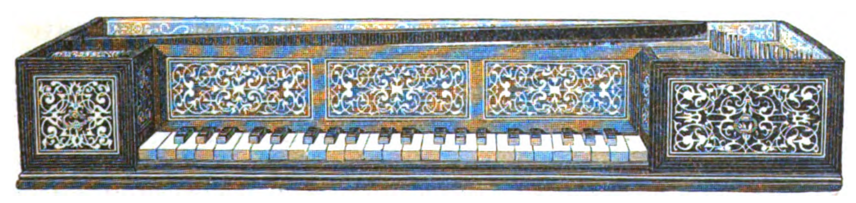


Abbildung 77.

Das zweite (Abbildung 77) gehört einem der beiden Schränke an, welche der äusserst geschickte Tischlermeister SCHIEFERSTEIN in Dresden um das Jahr 1590 für den damaligen Churfürsten von Sachsen

lieferte. Es hat genau denselben Umfang wie das vorerwähnte. Eine Abbildung des Innern mag die Mechanik dieser Instrumente ganz verdeutlichen (Abbildung 78).

Bei dem vorerwähnten liegt die Claviatur auf einem besonderen Rahmen, mit dem sie herausgezogen werden kann, während sie bei dem Schieferstein'schen unmittelbar auf dem Boden angebracht ist.

Von einem dritten Spinett aus dem Jahre 1580 geben wir auf der Seite 216 und 217 eine Abbildung. Es befindet sich im germanischen Museum in Nürnberg. Der »Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit«[1]) giebt davon ausser dem Bilde noch nachstehende Beschreibung:



Abbildung 78.

»Die Saiten werden noch nicht angeschlagen, sondern durch kleine Federn, die in den aufstehenden Enden der Tasten angebracht sind, gerissen. Diese primitive Technik hat aber bereits die Schwierigkeit, welcher sie zu begegnen hat, erkannt und ist auf sinnreiche Weise bemüht gewesen, sie zu überwinden. Die Hämmer, an welchen die Federn befestigt, sind nämlich in Gabelform gebildet, in deren Oeffnung ein leichter Holzzapfen an quergehendem Drahtstift so hängt, dass er durch das längere und deshalb schwerere untere Ende in senkrechter Stellung erhalten wird. Ein am unteren Ende der Gabelöffnung, hinter dem hängendem Zapfen angebrachter Fischbeinstift verhindert es, dass jener sich nach vorn überneigen kann, was geschehen würde, sobald die im oberen Ende angebrachte Feder, ein vorn zugespitztes Stück einer Gänsepose, von unten durch Erhebung des Hammers an die Saite gedrängt wird. Ohne diesen, dem Zapfen durch den Stift gegebenen Halt, würde die Saite weniger stark gerissen, der Ton somit abgeschwächt, wenn nicht ganz aufgehoben werden. Die ganze Anordnung ist aber erforderlich, damit nicht die Feder, welche durch Anschlagen der Taste über die Seite erhoben wird, beim Zurückfallen derselben, indem sie sich wieder unter die letztere begiebt, diese noch einmal reisse und so den

[1]) Nürnberg 1879 Nr. 9.

Ton zweimal hervorbringe, oder, was bei der Leichtigkeit der Hämmer wirklich der Fall sein würde, auf der Saite liegen bleibe und so ein wiederholtes Anschlagen der Taste tonlos mache. Bei der bestehenden Einrichtung aber legt der Zapfen beim Sinken des Hammers sich nach hinten über, und die Feder gleitet möglichst leise über die Saite zurück, indem sie im sanften Rückschlage auf dieselbe zugleich die Aufgabe der neueren Gegenhämmer versieht und das zu lange Nachklingen der Saite verhindert. Der Ton unseres Instruments ist bereits stärker und voller, als der, welchem fast zweihundert Jahre später die fünf Octaven haltenden und angeschlagenen Claviere geben.

Eine eigenthümliche Bereicherung des hier besprochenen ist ein zweites, kleineres Spinett, welches, in das erstere eingeschoben, so weit daraus hervorgezogen werden kann, dass es ein vierhändiges Spiel ermöglicht. Es enthält ebenfalls vier Octaven und ist in der beschriebenen Einrichtung jenem gleich. Nur sind die Saiten in entsprechender Weise verkürzt, und statt der zwei Schalllöcher des ersteren enthält es nur ein solches.

Im Uebrigen ist seine äussere Ausstattung eine glänzende; sie bezeugt sicherlich, dass es aus vornehmen Besitze stammt. Charakteristischer Weise ist aber aller Schmuck auf den inwendigen Raum verlegt, so dass das Ganze bei geschlossenem Deckel nur wie ein schwarzer Kasten erscheint und erst nach Aufschlagen des letzteren der ganze Reichthum an figürlichen und ornamentalen Malereien u. s. w. sichtbar wird. Die untere Seite des Deckels zeigt eine in freier Landschaft sich erlustierende Gesellschaft. In einem von niedrigen Höhenzügen gegen den Horizont abgeschlossenen Thale breitet, wie es scheint mit zwei Armen, ein Fluss sich aus, der auf der so gebildeten Landzunge ein stattliches Schloss mit daran stossendem Park und Garten bespült. Der letztere, durch hölzerne Stakete abgeschlossen und im Geschmack des ausgehenden 16. Jahrhunderts mit zugeschnittenen Gängen und Lauben, Springbrunnen, Tischen, Sitzen u. s. w. ausgestattet, bildet den Schauplatz der dargestellten Vergnügungen. Ein Theil der Gesellschaft befindet sich noch an der Tafel unter der grossen Laube, deren kuppelförmiges Blätterdach von Karyatidenpfeilern getragen wird, wie es scheint, beim Nachtisch; denn die breiten Venetianergläser machen sich bereits als die am meisten gehandhabten Geräthe bemerkbar, und ein Diener bringt auf einer Schüssel einen grossen Kuchen herzu. Ein anderer Theil hat sich bereits durch den Garten zerstreut und in verschiedenen Gruppen auf dem Rasen gelagert. Links blicken in bewegter Unterhaltung ein Herr und zwei Damen über das Geländer in den Fluss; daneben macht ein anderes Paar mit dem Hausnarren und einem Zwerge sich zu schaffen, — ein Zeichen, dass wir in angesehener Gesellschaft uns befinden; denn beide letztere pflegten damals nur den fürstlichen Hofstaat zu bereichern. Andere sind in musikalischer Unterhaltuug begriffen, wobei Lautenspiel und Gesang vorherrschen; wieder andere lustwandeln paarweise, ruhen auf gemauerten und mit Brettern überdeckten Bänken u. s. w.

Eine werthvolle Zugabe ist der Name des Meisters Martinus van der Biest, der sich als Verfertiger des Instruments nebst der Jahreszahl der Entstehung 1580 auf der Spannleiste über den Saiten genannt hat. Zu bedauern ist, dass er nicht auch den Ort angegeben; denn die Herkunft



Abb. 79. Spin



ı Jahre 1580.

zu wissen, wäre nicht minder wichtig. — Der Name verräth den Meister sogleich als Niederländer; auch könnte das Vorherrschen der Bildnisse aus der oranischen Familie auf den Medaillons auf denselben Ursprung deuten. Mehr noch würde es besagen, wenn bekannt wäre, wem der auf der Innenseite der Klappe angebrachte und beim Herabhängen derselben sichtbar werdende Wahlspruch »espoir confoirte« angehört habe. Die bekannten Prinzen der oranischen Familie führten andere Devisen, soweit ihre zahlreichen Portraits darüber Auskunft geben. Ein MARTIN VAN DER BIEST soll gegen Ende des 16. Jahrhunderts in München gelebt haben. Wäre dieser der Verfertiger unseres Instrumentes, so fiele dasselbe in die Glanzperiode, welche die Pflege der Musik in Bayern unter Herzog Wilhelm V. gewann, und würde dadurch, als unmittelbares Zeugniss derselben, doppelt interessant.«

Durch PRÄTORIUS erfahren wir ferner, dass das Clavier, das in Deutschland wol auch ganz allgemein »Instrument« genannt wurde, auch Symphonie hiess.

Einem besondern Experiment verdankt das Clavicimbalum Universale, seu perfectum seine Construction. Immer aufs neue waren die Versuche gemacht worden, auch auf den Tastinstrumenten die Enharmonik darzustellen, dis und es, cis und des u. s. w. zu unterscheiden. PRÄTORIUS erzählt,[1] »dass er zu Prag bei Herrn Carl Luyton Röm. Kaiserl. Majestät vornehmen Componisten und Organisten ein Clavicymbal mit aequal Saiten bezogen | so vor 30 Jahren zu Wien gar sauber vnd fleissig gemacht worden | gesehen, in welchem nicht allein alle Semitonia als b — cis — dis — fis — gis durch vnd durch duplicirt sondern auch zwischen dem e vnd f, noch ein sonderlich Semi- oder semitonium (wie es etzliche nennen) gewesen, welches bei dem genere Enharmonico nothwendig sein muss | dass es also in den vier Octaven vom C biss ins $\overline{\overline{\overline{c}}}$ in alles 77 Claves gehabt hat. Welche ich | weil solcher Clavicymbel gar selten gefunden vnd gesehen werden | allhier vffzuzeichnen | vor nicht gar vnnötig erachtet.

^{3}Des	^{6}Es	^{8}Fes	^{11}Ges	^{14}As	^{17}B	^{19}Ces	^{22}des
^{2}Cis	^{5}Dis		^{10}Fis	^{13}Gis	^{16}Ais		^{21}cis
^{1}C	^{4}D	^{7}E	^{9}F	^{12}G	^{15}A	^{18}H	^{20}c etc.[2]

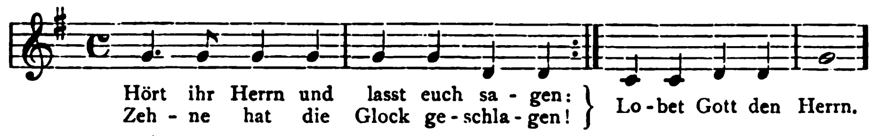
[1]) De Organographia pag. 63.

[2]) Wie die Natur überhaupt keins der Darstellungsmittel für die schöpferische Thätigkeit zur unmittelbaren Verwendung liefert, sondern nur so, dass sie erst eine, dem besonderen Sinn, auf welchen sie wirken sollen, entsprechende Bearbeitung erfahren müssen, so erforderten auch Ton und Klang die sorgfältigste Behandlung, ehe sie zu Bausteinen für kunstvolle Formen verwendet werden konnten. Aus der unendlichen Fülle von überhaupt möglichen Tönen musste die verhältnissmässig kleine Zahl der überhaupt brauchbaren ausgeschieden werden, und es war dies gewiss die Arbeit von Hunderten, vielleicht Tausenden von Jahren. In seiner »Allgemeinen Musikgeschichte« (Bd. I.) hat der Ver-
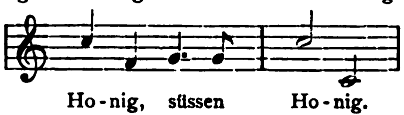
Das Clavicytherium, bei welchem Saiten und Resonanzboden aufrecht standen, hatte nach PRÄTORIUS »eine Resonantz fast der Cithern oder Harffen gleich«.

---

fasser die Ansicht aufgestellt, dass sich zunächst die weiten Intervalle heraushoben; durch deren allmälige Theilung gelangte man erst zu den engern. Die Theilung der Octave ergab einerseits die Quint, andererseits die Quart; die Theilung der Quint führte zur Terz und deren Theilung auf die Sekunde. Die kleine Terz zu theilen, wagten, wie es scheint, einzelne Völkerschaften gar nicht, weshalb sie wie die Gaelen, Schotten u. s. w. nicht über die Fünftonleiter 1. 2. 3. 5. 6. hinauskamen. Diese Theilung wurde noch durch das Verhältniss der naturgemässen Organisation der hohen und niederen Stimmen unterstützt, welches bekanntlich auch auf der Quint und Quart beruht. Unzweifelhaft vollzog sich dieser Prozess zu allererst am Gesangsorgan, dass naturgemäss zu erst und wol Jahrhunderte lang ganz allein in Anwendung kam. Unsre naturalistischen Ausrufer dürften heutigen Tages noch den Beweis liefern, dass der Gang dieser Entwickelung der besprochene war. Die die Stunden absingenden Nachtwächter thun dies meist in dieser oder ähnlicher Formel:



Ein fliegender Honighändler zeigt seine Anwesenheit in folgender Gesangsstrophe an:



Mit den Versuchen, auch den leblosen Stoffen Töne zu entlocken, gewann der beobachtende Verstand ersteine nähere Einsicht in die Art ihrer Erzeugung, und so erkannte er, dass die Höhe oder Tiefe eines Tons durch die Zahl der Schwingungen des tönenden Körpers, welche er in bestimmter Zeit, die man auf eine Sekunde festsetzte, ausführt, bedingt ist. Der griechische Philosoph Pythagoras soll zuerst darauf geführt worden sein, dass die höhere Octave eines Grundtons doppelt so viel Schwingungen macht als dieser selbst, und dass zu ihrer Erzeugung die Hälfte eines tönenden Körpers nothwendig ist, zur Erzeugung der Quint aber zwei Drittel und der Quart drei Viertel. Hierauf basirend bauten dann die griechischen Philosophen und Mathematiker die mathematische Klanglehre oder Canonik weiter, nicht ohne entschiedenen Widerspruch Einzelner, wie des Aristoxenus von Tarent und seiner Anhänger. Auf das Gesangsorgan war diese neue Theorie schwer anwendbar, und sie fand daher auch bei der Neugestaltung des Gesanges durch das Christenthum wenig Berücksichtigung. Obwol für seine Pflege auch das Monochord in Anwendung kam, an welchem auch meist die Canoniker ihre Systeme entwickelten, so scheinen diese doch beim Gesange wenig Beachtung gefunden zu haben. Die Sänger folgten ihrem natürlichen Gefühl und dem immer feiner entwickelten Gehör, um das ungefüge Tonmaterial ihren Zwecken dienstbar zu machen, ganz gleich wie die in anderem Material bildenden und formenden Künstler, welche gleichfalls die Naturgesetze nur beobachteten, so weit sie mit den Kunstgesetzen in Einklang zu bringen waren.

Erst der Bau der Tasteninstrumente wurde die Veranlassung, die sogenannte mathematische Reinheit der Intervalle auch in die Praxis einzuführen. Diese Berechnungen

Das Claviorganum hatte neben den Saiten noch einige Register Orgelpfeifen, welchen durch die hinten angebrachten Blasebälge die Luft zugeführt wurde. Im Uebrigen entsprach es ganz dem Clavicymbel. Dass am Ausgange dieses Jahrhunderts und am Anfange des nächsten das Instrument bereits in Flügelform gebaut wurde, beweist das beifolgende Cenotaphium Leonhard Wirsings (Abb. 80).

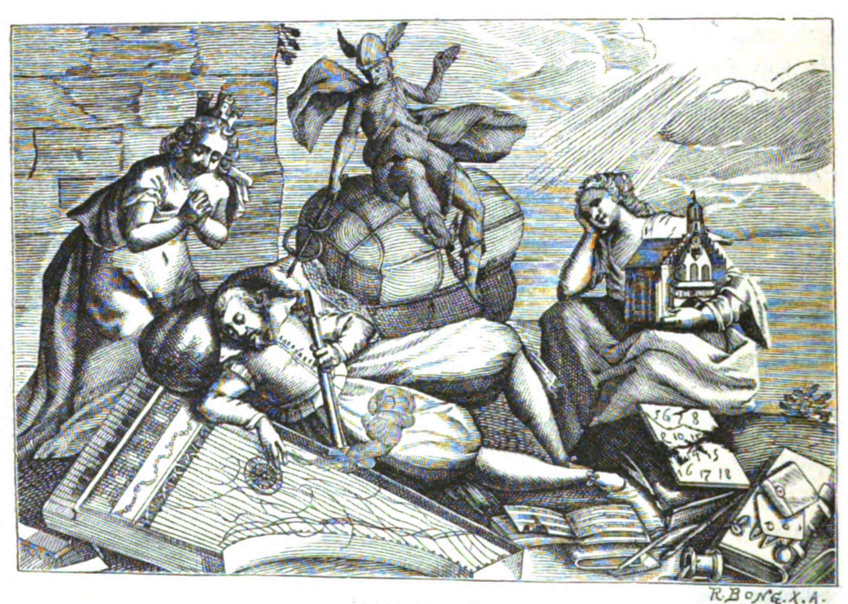


Abbildung 80.

hatten ergeben, dass es einen grossen und einen kleinen Halbton giebt: also dis und es, fis und ges u. s. w. auch in der Ausführung zu scheiden sind; wie dass ein mathematisch rein nach 12 Quinten gestimmtes Tasteninstrument nicht die zu erwartende Octave, sondern einen bedeutend höheren Ton ergiebt. Diese Erfahrungen führten dazu, dass man bei den Tasteninstrumenten auch den grossen und kleinen Halbton schied, wie oben angegeben, und bei der Einstimmung des Instruments zu »temperiren« begann, d. h. den durch die Quinten erzeugten Ueberschuss (das pythagoräische Comma genannt) durch Vertheilung an die sämmtlichen Quinten ausglich. Giuseppo Zarlino († 1590), ein bedeutender Venezianischer Künstler, war hauptsächlich bemüht, in seinen Schriften »Instituzione harmoniche« und »Dimostratione harmoniche« (1558. 1589) die Nothwendigkeit und Möglichkeit der Einführung des grossen und kleinen Halbtons in den Tasteninstrumenten nachzuweisen. Er liess (1548) durch Domenico in Pesaro ein Clavier bauen mit der 19stufigen Octave, wie das oben von Prätorius beschriebene. Seitdem sind die Canoniker und durch sie angeregt die Instrumentenmacher fast ununterbrochen bemüht, die mathematische Reinheit in der Praxis einzuführen, doch mit wenig Erfolg, wol aus den oben angedeuteten Gründen. Der gelehrte Jesuit Athanasius Kircher (geb. am 2. Mai 1601, gest. am 30. Octbr. 1680) berichtet in seiner »Musurgia universalis« von Clavieren mit 12-, 16-, 18-, 26- und 31stufigen Octaven.

Leonhard Wirsing lebte um 1590 zu Nürnberg und war als Musiker, Schreib- und Rechenmeister hochberühmt. Besonderen Ruf gewann er als Canoniker. Die das Cenotaphium begleitenden Verse bezeichnen ihn als

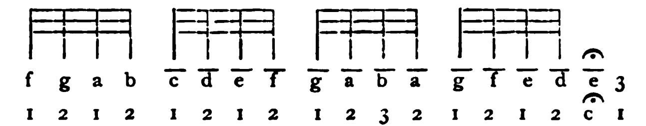
Musicus excellens, excellens Scriba, trahendis
Excellens numeris, ingenio que Valens.

Namentlich war der Theil der Mechanik, welcher den Ton der Saite entlockte, fortwährend Gegenstand der Experimente, und alle weiteren Umgestaltungen des Instrumentes basiren im Grunde hierauf. So entstand unter andern das Geigenwerk oder Geigenclavicymbel, das HANS HEYDEN in Nürnberg (1610) baute, bei welchem die Döckchen durch kleine, mit Pergament überzogene und mit Colophonium überstrichene Räderchen, welche wiederum durch ein grosses Rad und unterschiedene Rollen unter dem Sangboden liegend, im vollen Schwange gehend erhalten werden, angebracht sind. »Wenn nun,« berichtet PRÄTORIUS »ein Clavis fornen niedergedrückt wird, so rühret dieselbige Saite an der vmblaufenden Räder eins | vnd giebt den Resonantz von sich gleich als wenn mit einem Bogen drüber gezogen würde.« PRÄTORIUS giebt zugleich des Erfinders eigene Abhandlung über das Instrument, und aus ihr erfahren wir, dass es auch dessen Bestreben war, das Instrument zur Nachahmung der Singstimmen fähiger zu machen, ihm vor Allem die Tonstärke zu moderiren und den Ton zu halten zu ermöglichen. Derartige Versuche sind bis auf die neueste Zeit unter verschiedenen Namen als Claviergamba, Gambenclavier, Bogenclavier u. s. w. gemacht worden, und wenn sie auch nicht direct zu dem gewünschten Ziele führten, so halfen sie doch indirect die Mechanik jener Instrumente verbessern, an denen sich der neue Clavierstil entfaltete.

Dieser besondere Clavierstil erscheint indess im 16. Jahrhundert noch nicht in seinen Anfängen entwickelt, erst im nächsten Jahrhundert zeigen sich die ersten Spuren. Bis dahin galten die für die Orgel (und wol auch für die Laute) eingerichteten Tonstücke auch für das Clavier. AMMERBACH sagt in seiner Orgel- und Instrument-Tabulatur: »Wer dieser kunst recht bericht, kann dieselbe auff Positifen, Regale, Virginale, Clavicordiis, Clavicymbalis, Harficordiis vnd andern dergleichen Instrumenten auch gebrauchen.« Die Technik aller dieser Instrumente war noch zu unentwickelt, um durchgreifend einflussreich auf die Entwickelung des besondern Stils derselben zu werden. AMMERBACH giebt im vierten Kapitel seines erwähnten Orgelwerks für die Applicatur der Tastinstrumente die nöthige Anleitung. Daraus ersehen wir, dass diese sich nur auf die drei mittelsten Finger stützte, dass der Daumen

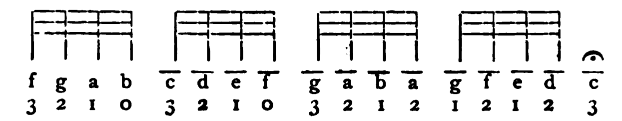
der linken Hand nur selten, der fünfte Finger aber nur bei Spannung eines weiten Intervalls angewendet wurde. Die ganze Handhaltung, nach welcher die Finger beim Spielen ziemlich gerade ausgestreckt wurden, machte den Gebrauch des Daumens und kleinen Fingers fast unmöglich.

Die erste Regel von der Application der rechten Hand heisst bei AMMERBACH: »So ein Gesang ordentlich vnd gleich hinauffsteiget, als das folgende Exempel ausweisset, so rürt man den ersten Clavem mit dem vordersten Finger dem Zeiger genannt, welcher vorgezeichnet wird durch die Ziffer 1. (Den Daumen bezeichnet AMMERBACH mit 0.) Den andern Clavem aber mit dem Mittlern Finger, so durch die Ziffer 2 bedeutet wird, also fortan einen Finger vmb den andern hinauff vmbgewechselt. So aber der Gesang wider herunter gehet, so hebt man im ersten Clave mit dem Goldfinger, welcher mit der Ziffer 3 gezeichnet, wider an, den andern Clavem schlägt man mit dem mittlern, den dritten mit dem fordersten Finger vnd läuft also fortan mit den zweyen fördersten Fingern einen vmb den andern herab, als Exempli gratia:



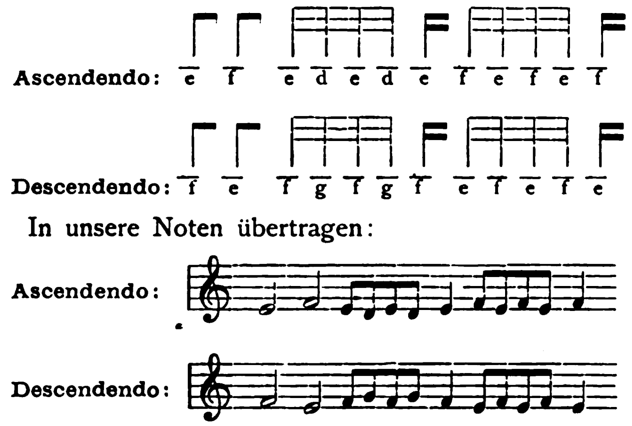
Die ander Regel vor die linke Hand:

Wenn ein Gesang hinaufsteiget, geschieht die Applictaion in der linken Hand also: der erste Claves wird geschlagen mit dem Goldfinger 3, der andere mit dem Mittlen 2, der dritte mit dem Zeiger 1, der vierte mit dem Daumen 0 und also fort mit dem Goldfinger wieder angefangen. Wenn sich aber der Gesang wieder heruntergiebt, hebt man mit dem Zeigefinger an, vnd folget mit dem Mittlern also einen um den andern, bis zu Ende der Coloratur. Wie dann aus dem Exempel, welches ich zuvor gesetzt wieder hieher repitiren will, zu ersehen ist:



»Weil aber,« fährt er fort, »alle Griffe der Application durch Regeln nicht können erklärt werden, will ich dieselbigen durch Exempel fürstellen, daraus man andere Art und Weise leicht wird judiciren können.« Darauf giebt er sechzehn Beispiele, die hier nicht weiter in Betracht kommen können.

Von welch' grosser Bedeutung die sogenannten Verzierungen für die Entwickelung des Instrumentalstils wurden, ist schon erwähnt; AMMERBACH spricht bereits von »Mordanten«. Er bemerkt dazu: Mordanten sind, wenn ein Claves mit dem Nächsten neben jhm gerürt wird, dienen viel zur zird vnd lieblichkeit des Gesanges, wenn sie recht gebraucht werden. Vnd sind zweyerley art, als im auff- vnd absteigen. Erstlich im auffsteigen, als $\bar{e}$ $\bar{f}$ wird das $\bar{e}$ mit dem $\bar{d}$ duplirt vnd $\bar{f}$ mit dem $\bar{e}$. Im absteigen aber als $\bar{f}$ $\bar{e}$, wir $\bar{f}$ mit $\bar{g}$ vnd $\bar{e}$ mit $\bar{f}$ duplirt und doppel geschlagen:



In unsere Noten übertragen:

Weiterhin giebt AMMERBACH auch den Fingersatz für Doppelgriffe an: »Concordanten, das sind zusammen klingende stimmen, werden auff der Orgel oder Instrument also gegriffen, Nemlich Tertien werden in beiden Händen mit der Ziffer 1 vnd 3 geschlagen als $\bar{c}$ vnd $\bar{e}$, Item quarten, quinten vnd sexten mit 1 vnd 4, als $\bar{c}$ vnd $\bar{f}$, $\bar{c}$ vnd $\bar{g}$, $\bar{c}$ vnd $\bar{a}$. Die Septen aber Octaven, Nonen vnd Decime mit 4 vnd 0. Das ist mit dem kleinsten Finger vnd dem Daumen, als $\bar{c}$ vnd $\bar{\bar{h}}$, c vnd $\bar{\bar{c}}$, $\bar{c}$ vnd $\bar{\bar{d}}$, $\bar{c}$ vnd $\bar{\bar{e}}$.«

Endlich giebt AMMERBACH auch eine Anleitung zum Stimmen der Tastinstrumente.

Die durchgreifendste Verbesserung erfuhren in diesem Jahrhundert bereits die Streichinstrumente. Es dürfte wol kaum festzustellen sein, wann und von wem der Steg, der den Saiten erst die Lage giebt, welche es ermöglicht, dass jede einzelne allein angestrichen werden kann, zuerst angewendet wurde. Nach AGRICOLA hatten die kleinen polnischen, »ohne bündischen Geigen« bereits am Anfange des Jahrhunderts den Steg (vergl. Abbildung 46) und auch der Lautenkragen,

den auch die sogenannten grossen Geigen noch haben, nimmt bereits jene Form an, welche zur sogenannten Schnecke führte. Dass beide Arten, die grossen und kleinen Geygen, wie sie AGRICOLA und VIRDUNG anführen, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die gebräuchlichsten waren, geht daraus hervor, dass auch JUDENKÖNIG'S »underweisung« (1523) Lauten- vnd Geigenspiel umfasst, ebenso wie GERLE'S »Musica Teutsch« (1532). JUDENKÖNIG bringt einen Holzschnitt, einen Geiger darstellend, der auf einer grossen Geige spielt, die aber einen Steg hat, dagegen fehlt das in der Mitte befindliche Schallloch der grossen Geigen bei VIRDUNG und AGRICOLA; die beiden sichelförmigen Schallöffnungen stehen nicht mehr oben, sondern in der Mitte der Decke und der Saitenhalter ist nicht mehr auf dieser, sondern an der untern Zarge befestigt; auch nähert sich die Form des Resonanzkastens mehr der spätern Form der Streichinstrumente. Bei GERLE haben die grossen Geigen noch 5 und 6 Saiten, und diese werden von ihm wie Saiten der Laute benannt: Quintsait, Sangsait u. s. w. Die kleinen Geigen giebt er genau an, wie VIRDUNG und AGRICOLA.

Indess war in dieser Zeit bereits auch schon die neue Form der Geige gefunden, in welcher sie fast unverändert die grösste Bedeutung für die Instrumentalmusik gewinnen und das wichtigste Orchesterinstrument werden sollte. Aus den Jahren von 1511—1519 sind mehrere Geigen in der Form, die sie noch heute haben, von GASPARD DUIFFOPRUGGAR (Abbildung 79) vorhanden, so dass er als derjenige gelten muss, der die heutige Form der Streichinstrumente feststellte. Man kann mit ziemlicher Sicherheit annehmen, dass er eigentlich CASPAR TIEFFENBRUCKER heisst und in Wälschtirol (1467) geboren ist. Erst in Bologna, wo er bald einer der berühmtesten Meister des Baues der Lauten und Streichinstrumente wurde, änderte er seinen Namen in GASPARD DUIFFOPRUGGAR oder DUIFFOBRUGCAR. Nachdem FRANZ I., König von Frankreich, nach der siegreichen Schlacht bei Bologna (1510) seinen Gegner Papst LEO X. zum Frieden gezwungen, berief er drei der bedeutendsten Künstler Italiens: LEONARDO DA VINCI, ANDREA DEL SARTO und GASPARD DUIFFOPRUGGAR an seinen Hof. Später zog er, weil ihm die klimatischen Verhältnisse von Paris nicht zusagten, nach Lyon, wo er 1530 starb. Die älteste seiner bekannten Geigen ist vom Jahre 1510.[1]) Sie hat im Wesentlichen durchaus die Form unserer jetzigen Violine mit gewölbter Decke und entsprechendem Boden, die sichelförmigen

[1]) In der Niederheitman'schen Sammlung. Siehe: Cremona. Eine Charakteristik des italienischen Geigenbaues und ihrer Instrumente von Friedrich Niederheitmann. Leipzig 1877.





Abb. 81. GASPARD DUIFFOPRUGGAR.

Schallöffnungen sind zu *f*-Löchern umgestaltet, das Instrument ist mit vier Saiten bespannt, die unten an einem Saitenhalter befestigt sind. Der Steg und das ebenfalls gewölbte Griffbrett ermöglichen, dass jede Saite selbständig gespielt werden kann. Der Wirbelkasten, in welchem die Saiten oben befestigt sind, erscheint gewissermassen als die unmittelbare Fortsetzung des Halses; anstatt der Schnecke ist ein schön geschnitzter Kopf, der den Mund zum Gesange öffnet, angebracht. Die Violine trägt auf dem Boden die französische Königskrone und unter dieser zwei verschlungene F. (François de France).[1]) In dieser Gestalt gewann das Instrument als »Violine« allmälig die Herrschaft und beeinflusste auch die Construction der andern Streichinstrumente. PRÄTORIUS' Syntagma musicum (Tom. II) unterscheidet schon nicht mehr polnische und grosse Geigen, wie VIRDUNG, AGRICOLA, JUDENKÖNIG oder GERLE, sondern Violen und Geigen.

In Italien führten diese Instrumente den Gesammtnamen »Violen« und man unterschied zwei Gattungen: Viole da gamba (Kniegeigen,

---

[1]) Die vorerwähnte Schrift bringt ein Doppelbild dieser Violine, von der vordern, wie von der Rückseite, und beschreibt noch sechs Violinen des Meisters.

weil sie zwischen den Knieen gehalten wurden, wie heut unser Violoncello) und Viole da braccio (Armgeigen, weil sie mit dem linken Arm gehalten wurden, wie die Geigen und Bratschen in unserer Zeit).[1]) Jede dieser Gattungen war wieder in mehreren, ihrer Grösse und ihrem Umfange nach unterschiedenen Arten vorhanden, so dass jede wieder die verschiedenen Stimmgattungen Discant, Alt, Tenor und Bass und die letzteren sogar mehrfach darstellten. Die »Violine« TIEFFENBRUGGER'S war demnach im Grunde nur insofern neu, als Decke, Boden und Griffbrett bei ihr gewölbt waren und die Schalllöcher (bei ihm F-Löcher), Steg, Saitenhalter und Wirbelkasten in ein entsprechenderes, Klang und Technik des Instrumentes bedeutsam förderndes Verhältniss traten. Selbstverständlich wurde diese Bauart bald auch auf die anderen Arten der Viole angewendet und es lag dann zu nahe, sie auch ihrer Abstammung nach zu benennen: Violino bezeichnet eben eine kleinere Art der Viola, Violono die grössere und Violoncello wieder eine kleinere Art Violono.

PRÄTORIUS bezeichnet die erste, die Discantgeige, bereits mit Violino (da brazzo, auch Violetta picciola und Rebecchino genannt). Im 16. Jahrhundert gelangten diese Streichinstrumente kaum zu ähnlicher Bedeutung wie etwa Laute, Orgel und selbst das Clavier. GERLE'S und JUDENKÖNIG'S Lautenbücher ertheilen zwar auch Unterricht im Geigenspiel, aber doch mehr nebenbei, und GERLE giebt neben Tänzen und Liedern auch eine »Fuga« für vier Geigen (die indess nur als sehr freier Canon erscheint); in der späteren Ausgabe (1546) lässt er sie fort.

Es ist klar, dass für die Hausmusik die Geigen weder die Orgel, noch die Laute oder das Clavier ersetzen konnten und für Orchester hatten sie noch keine hervorragende Bedeutung gewinnen können, hier waren immer noch die Blasinstrumente vorwiegend. Erst mit dem Ausgang des Jahrhunderts fand der Bau der Streichinstrumente wieder einen genialen Meister in ANTONIO AMATI, dessen Blütezeit zwischen 1590—1619 fällt. Es kamen dann im folgenden Jahrhundert ausser seinem Neffen NICOLO AMATI noch JACOB STAINER, GIUSEPPE GUARNERI, ANTON STRADIVARI u. A., welche das von TIEFFENBRUGGER so genial angefangene Werk fortsetzten und den Streich-

[1]) Nach: GERLE, HANS: Musika vnd Tabulatur auff die Instrument der kleinen vnd grossen Geigen auch Lauten (1546) waren auch die kleinen Geigen noch Kniegeigen. Er sagt in seiner Unterweisung: »Wie du dich zum Geygen sollt schicken.« »Wenn du nun die Geygen also wie ich dich gelerndt hab, gestympt vnd gezogen hast vn zu geygen anfahen willt, so schick dich also. Nym den Geygenhals in die linken vnd den bogen in die rechten Handt, setz dich nieder vnd fass die Geygen zwischen die bein | vnd stoss sie doch nit zu tieff zwischen die schenkel, daz du mit dem bogen nit anstost.«



instrumenten jene Vollkommenheit des Baues vermittelten, die sie zur Hauptstütze des modernen Orchesters machte.

Von Blasinstrumenten ist das Fagott, in dieser Zeit auch Dolcian genannt, zu erwähnen, das zu den früher genannten hinzukommt. Den ersten Anstoss dazu gab ein von dem Domherrn AFRANIO IN FERRARA construirtes Instrument »Phagotum«, welches der Neffe des Erfinders beschreibt.[1]) Es bestand aus zwei cylindrischen, mit Klappen und Tonlöchern versehenen grösseren und zwei zwischen ihnen stehenden kleineren Röhren, die unter sich sämmtlich durch Windkanäle verbunden waren. Ein Blasebalg führte ihnen wie bei der Orgel die Luft zu. Wann die Umwandlung des so construirten Instruments zum Fagott (ital. fagotto, franz. fagot = Bund oder Bündel) erfolgte, ist nicht bekannt geworden, doch wird von einem der ältesten Pfeifenmacher, SIGMUND SGHNITZER (um 1550 zu Nürnberg) gerühmt, dass er auch vortreffliche Fagotte bis zu ausserordentlicher Grösse verfertigte. PRÄTORIUS erwähnt übrigens, dass manche: Fagott und Dolcian scheiden: »sonsten wollen etliche | dass diss die rechten Dolcianen seyn | die von den Engelländern Zingel Korthol genennet werden.« Nach seiner Meinung haben die Fagotten den Namen Dolcian, weil sie sanfter sind als der verwandte Bass-Pommer (Bombart), welches daher rührt, dass das Rohr des Pommers lang ausgestreckt, beim Fagott aber doppelt zusammengelegt ist. Eine besondere Art Fagotten sind die Sordunen; nach PRÄTORIUS hatten sie auch einen weichern Ton als die Fagotten und wurden daher ebenfalls Dolcianen genannt.

Die Racketten waren ähnliche, aber viel kürzere Instrumente. Da die innere Röhre neunfach zusammengelegt war, so gaben sie so tiefe Töne, wie der grösste Pommer oder das Doppel-Fagott, und das Bassrackett ging sogar noch einen Ton tiefer, bis Contra-D und selbst Contra-C. »Sie haben viel Löcher, aber nicht mehr als Elffe zu gebrauchen«, sagt PRÄTORIUS; »an Resonantz seynd sie gar stille | fast wie man durch einen Kam bläset und haben | wann ein solch gantz Accort oder Stimmwerk zusammen gebracht wird | keine sonderliche gratiam. Wann aber Viola da Gamba darzu gebraucht | oder eins allein nebenst andern Blasenden oder Besayteten Instrumenten zu einer Simphony vnd Clavicymbel vnd von einem guten Meister geblasen wird, ist es ein lieblich Instrument, sonderlich im Bass anmuthig vnd wohl zu hören. Vnd ist hierbey auch zu merken, dass die Sordunen, Kort Instrument, Racketten, Corna Muse | stille sanfte Krumhörner | Krumbhörner vnd Schryari | Schreyerpfeifen, ähnlich der Cornamusen,

[1]) Introductio in chaldaicam linguam.

aber mit weit offnem Trichter | keinen Ton mehr von sich geben können | denn als die Zahl der Löcher mit sich bringet: Aber die Pommern, Schalmeyen, Fagott, Dolcianen vnnd Bassanelli können alle vmb etliche Thön höher gebracht vnnd natürlich intonieret werden«.

Ueber die Zusammenstellung dieser Instrumente werden uns wieder eine Reihe von Bildern aus jener Zeit die beste Auskunft geben. Man ist bisher immer der Meinung gewesen, dass meist nur gleichartige Instrumente zusammengestellt wurden. Weil jede Instrumentengattung sich derartig gliederte, dass durch jede der Gesangchor dargestellt wurde, so nahm man an, die Instrumente würden auch nur dem entsprechend verwendet.

Eine Reihe von Abbildungen, von denen wir nachstehend einige hier wiedergeben, bezeugen, dass man in derselben Weise, wie man im vorigen Jahrhundert schon angefangen hatte, fortfuhr und verschiedene Instrumente miteinander verband, auch bei der Begleitung zum mehrstimmigen Gesange.

Zunächst mögen die betreffenden Bilder aus dem Triumphzuge MAXIMILIAN'S I., welche uns die Organisation der Musik am Hofe des Kaisers im Anfange des 16. Jahrhunderts zeigen, hier ihren Platz finden. Die Bilder sind bekanntlich nach dem Entwurfe, den Kaiser MAXIMILIAN I. seinem Secretair MARCUS TREITZSAURWEIN (1512) in die Feder dictirte, ausgeführt. Die Kaiserl. Königl. Hofbibliothek in Wien bewahrt auch diesen Entwurf auf, ebenso wie die von HANS BURGKMAIR darnach ausgeführten Miniaturen. In den Jahren 1516 bis 1519 wurde dann der ganze Triumphzug, zum Theil mit Veränderungen, von 17 der berühmtesten Holzschneidekünstlern in Holzschnitten ausgeführt. Ein colossaler Vogel Greif, auf dem ein nackter junger Mann sitzt, eröffnet die Reihe der Darstellungen. Das zweite Bild bringt eine Tafel, an deren Traghalter die Inschrift angebracht ist: »Hans Burgkmair pictor in Augusta Vindelicorum«. Das dritte Bild zeigt, hoch zu Ross, festlich geschmückt den Pfeifer ANTHONY und hinter ihm gleichfalls auf geschmückten Rossen drei Querpfeifer. In dem erläuternden Text heisst es:

Item darnach solle der Anthony pfeyffer von Dornstedt zu Ross gemacht werden, der solle seinen Reim füeren vnd solle für die andern pfeyffer beklaidt sein, vnd solle füeren seinen pfeiffsack vnd solle an Ime haben ain lang swert vnd sein Reim soll auf die maynung gestellt werden:

Ich Anthony von Dornstedt also genannt
Hab' gepfiffen in manige landt
Dem gross streitparen Kaiser Maximilian
In vil herten streyten vnnd Ritterlicher pan

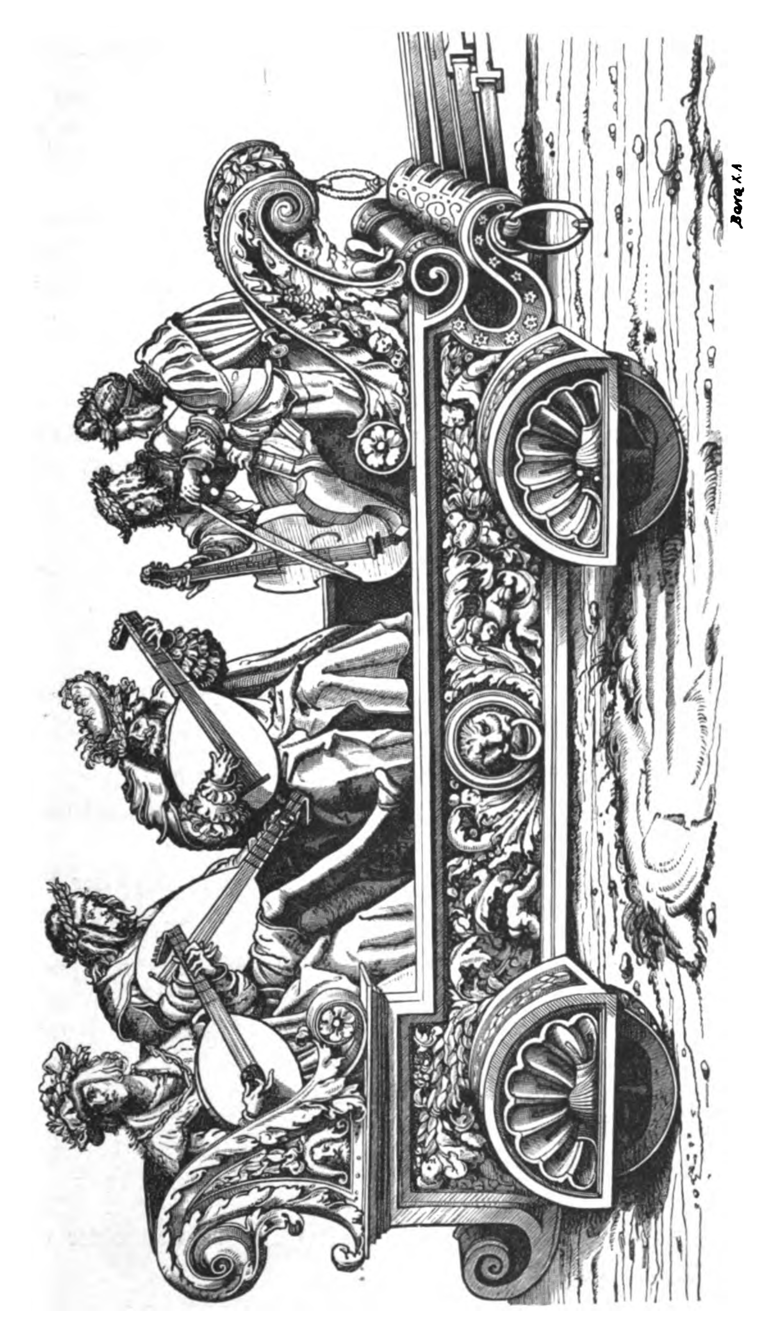


Abbildung 82.

In kurtzweil vnnd leut also geren
Darumb so pfeiff Ich diesen Triumph an mit eren.

Item darnach sollen drey pfeiffer neben einander in ordnung zu Ross seyn, zu dem Pfeiffen geschickt. In altuäterischen wappenröcklein, plauen hüetlein vnnd Federpuschen vnnd sollen an Ihnen haben, Ire pfeiffsekh, vnnd an der Degen stat lange swert.

Das nächste Blatt bringt vier Trommelschläger, und dann folgen: das Waidwerk, die Gemsen-, Hirsch- und Forstjagd, die Schweinejagd und Bärenjagd, und darauf die fünf Hofämter. Das nächste Bild (18) ist wieder der Musik gewidmet:

Musica Lauten und Rybeben
(Abb. 82).

Der erläuternde Text sagt uns, dass ARTUS der Lautenist »Meister« der Lautenschläger und Rhybeber ist. Er führt den Reim:

Der lautten vnd Rybebenton
Habe ich gar maisterlich vnd schon
Auf anzeig kaiserlicher macht
Zv grosser Freudt herfür gebracht.
Auffs lieblichst auch zusamb gestimbt
Wie sich zu ehren wol gezimbt.

Die Rybeben sind sogenannte Grossgeigen, wie sie bei AGRICOLA und VIRDUNG beschrieben sind.

Das nächste Bild (20) bringt

Musica Schalmeyen, pusaunen vnd Krummhörner
(Abb. 83).

Wieder erfahren wir durch die Erläuterungen, dass der Posaunist NEYSCHEL Meister dieser Zusammenstellung ist. Er führt den Reim:

Pusaunen vnd Schalmeyen guet
Krummhörner auch zu guetten muet
Gestimbt vnd zu stimben Regulieret
Hab' ich damit auch vil hofieret
Die kaiserliche Majestat
Dieselben mir angegeben hat.

Diesem folgt:

Musica Regal vnd positif
(Abb. 84).

Wieder sagt uns der Text, dass PAUL HOFHAIMER der Organist ist. Der Reim, den er führt, besagt:

»Wie Er auf des kaisers Angeben die Musica künstelicher gemert vnd gelehrt habe.«



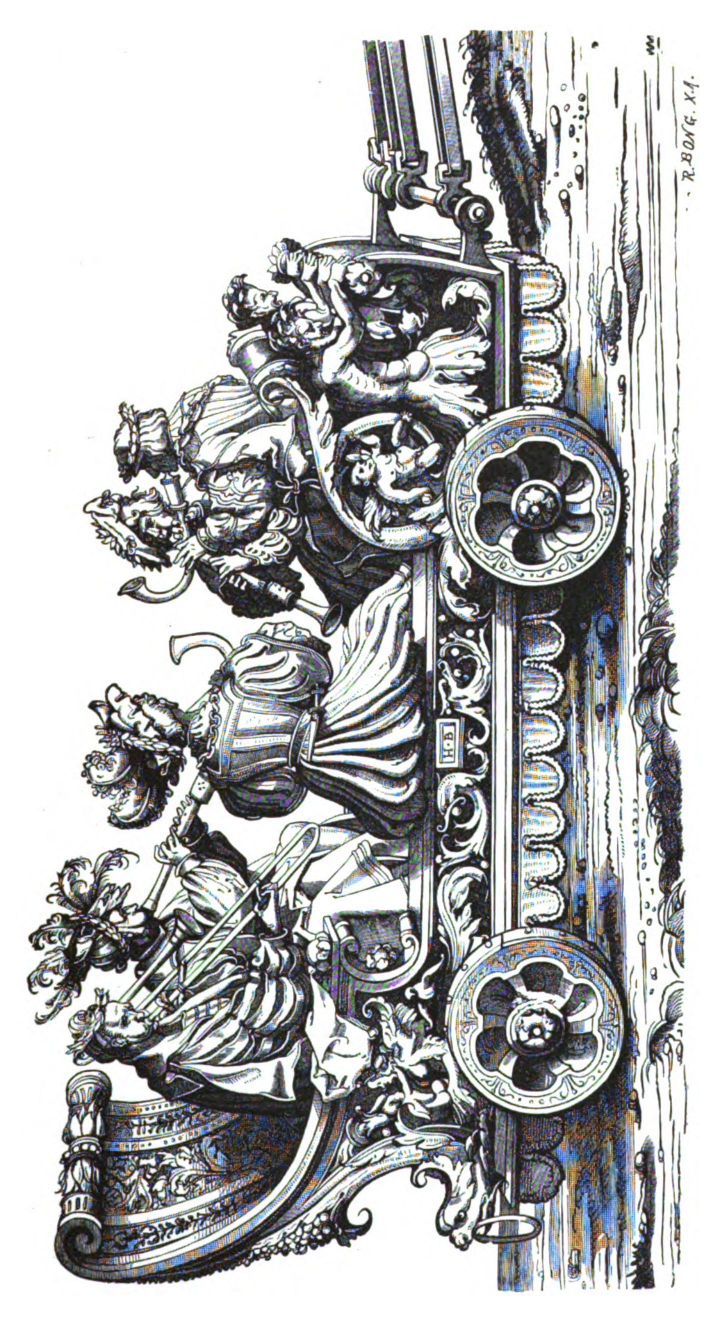


Abbildung 83.

Regal dazu das positif
Die Orgel auch mit manchem grif
Habe ich mit stimmen wol gezirt
Nach rechter art auch ordiniert.
Auffs allerbest nach meisterschaft
Wie dann der kaiser hat geschafft.

Darauf folgt:

Musica süss Melodey
(Abb. 85).

Wir sehen hier vorn ein Tamerlin (Trommel und Langflöte) in den Händen eines Spielers; ihm zunächst sitzt ein Lautenist mit der sogenannten Quintern (eine kleinere Lautenart) und ein zweiter mit der grossen Laute. Die vordere Reihe schliesst der Rybeber; neben ihm sitzt der Harfenspieler und neben diesem der Geiger (Fideler). Die beiden letzten Spieler der hinteren Reihe blasen Rauschpfeifen (eine Schalmeienart wie die Schriari).

Das nächste Bild ist die

Cantorey
(Abb. 86).

Zu ihr gehörten, wie hier zu ersehen, auch Zinkenisten und Posaunenbläser. Der in der vorderen Reihe sitzende Bischof — mit dem Wappen — ist nach dem erläuternden Text GEORG SLAKONY — zugleich Director der Cantorey — geboren zu Crain 1456. Nach handschriftlichen Zusätzen eines Exemplares des Triumphzuges im Königl. Kupferstich-Kabinet in Dresden wäre SLAKONY's Nachbar der berühmte Contrapunktist HEINRICH ISAAK, was um deshalb sehr zweifelhaft ist, als der Text seiner nicht erwähnt, in welchem die bedeutenden Meister jedesmal namhaft gemacht werden, wie ANTHONY der Pfeifer, ARTUS der Meister der Lautenschläger, NEYSCHEL der Posauner; ferner PAUL HOFHAIMER als Organist. Auch in dem Text zur Cantorey wird SLAKONY ausdrücklich als Capellmeister bezeichnet, und weiterhin heisst es: »Item vnter den Posaunern solle der STEUDL meister seyn, vnter den Zinken der AUGUSTIN«. Es ist daher wol kaum anzunehmen, dass der Text den berühmten Meister ISAAK übergangen haben sollte.

Im Triumphzuge folgen dann weiter Fechterei, Turnier etc. Selbstverständlich fehlen auch nicht die Soldaten und auch der Militärmusik sind mehrere Blatt gewidmet.

Blatt 77 bringt zwei Reihen Burgundische Pfeifer zu Pferde; in erster Reihe fünf Pfeifer, in zweiter fünf Posaunenbläser (Abb. 87).

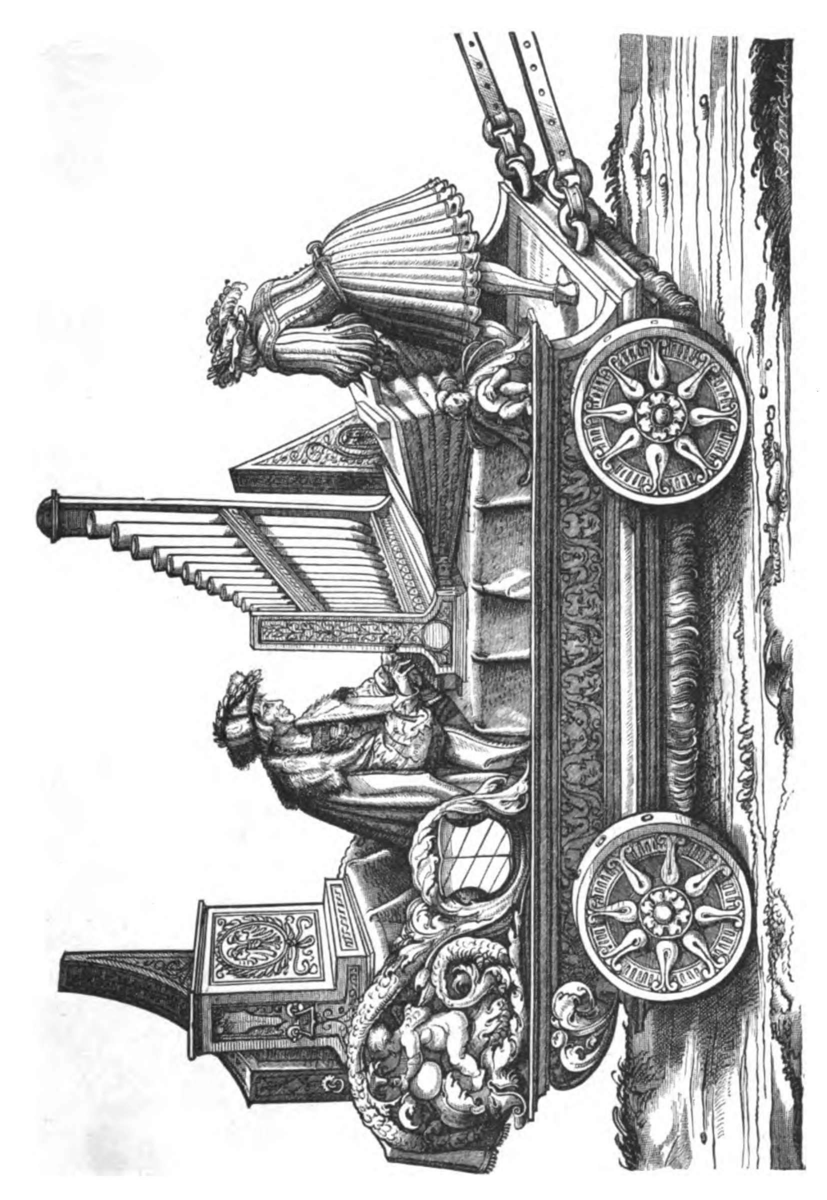


Abbildung 84.

Dann folgen (78) fünf Posauner und als Bl. 79 noch zwei Reihen Pfeifer (Abb. 88).

Blatt 113, 114, 115 bringen dann die Hof- und Heer-Trom-

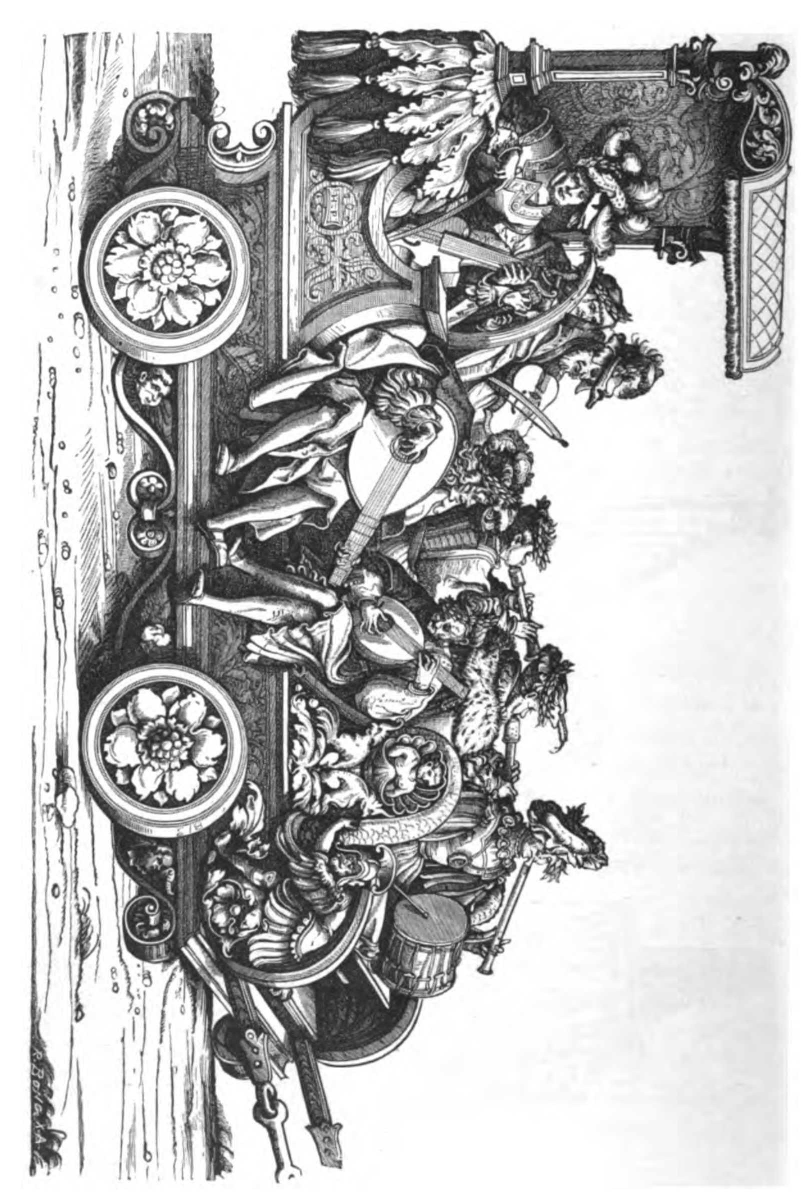


Abbildung 85.

peter und Pauker. Fünf Reihen Trompeter, mit fünf in jeder Reihe und eine Reihe Heerpauker.

Dass in diesem Jahrhundert zur Cantorei auch Instrumente hinzu-

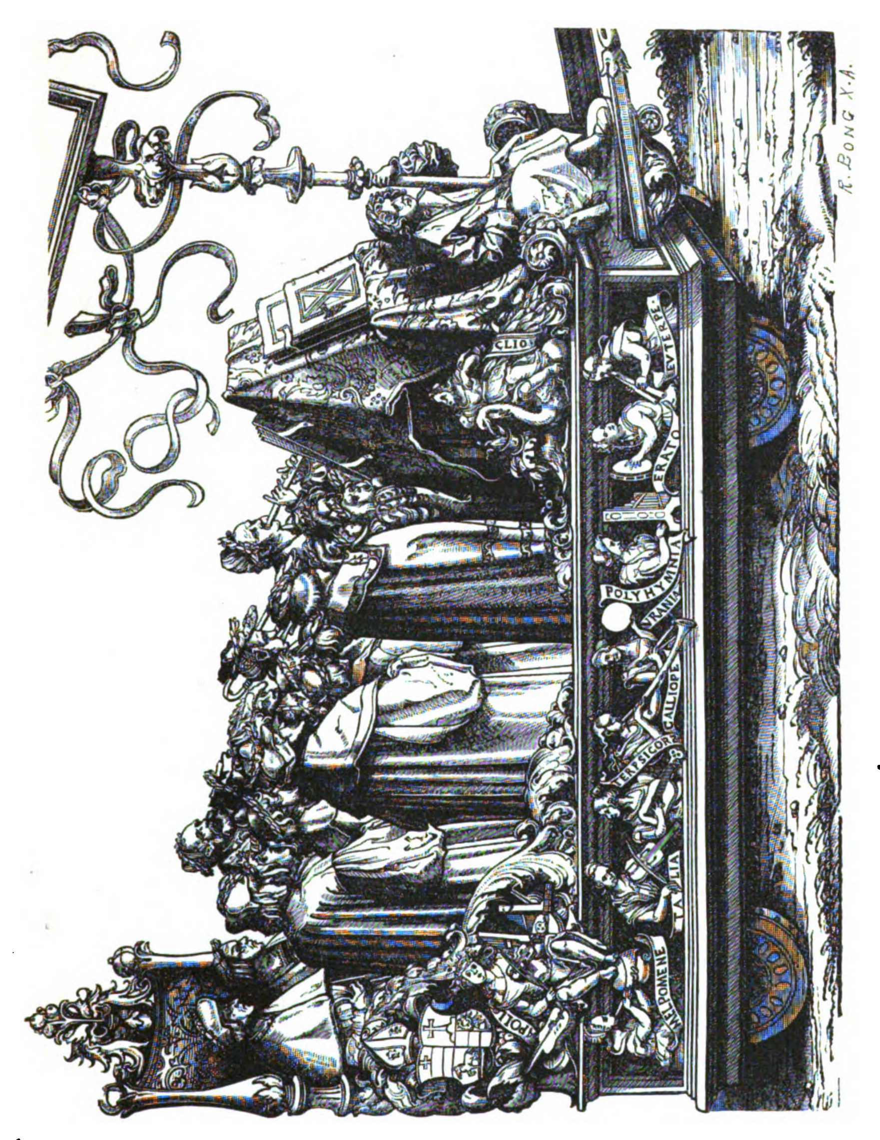


Abbildung 86.

gezogen wurden, und zwar nicht nur die gleicher Gattung, sondern in verschiedener Zusammenstellung, das bezeugt auch die Titelvignette zu HERMANN FINCK'S: »Practica musica«, Wittenberg 1556 (Abb. 89).

Der Discant wird hier durch einen Zinken unterstützt, die Feld-

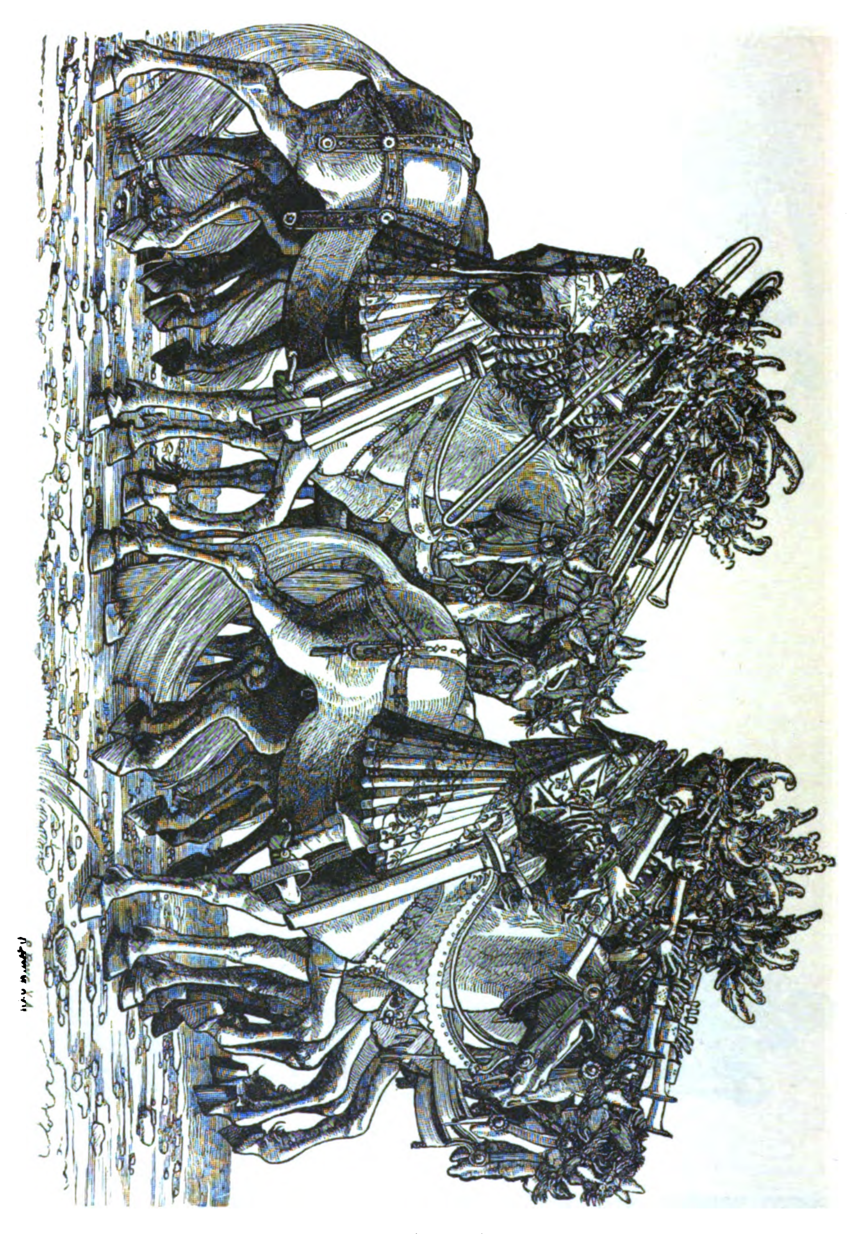


Abbildung 87.

trompete schliesst sich augenscheinlich dem, den Cantus firmus führenden Tenor an, die Krummhörner dann wol dem Alt und Bass.

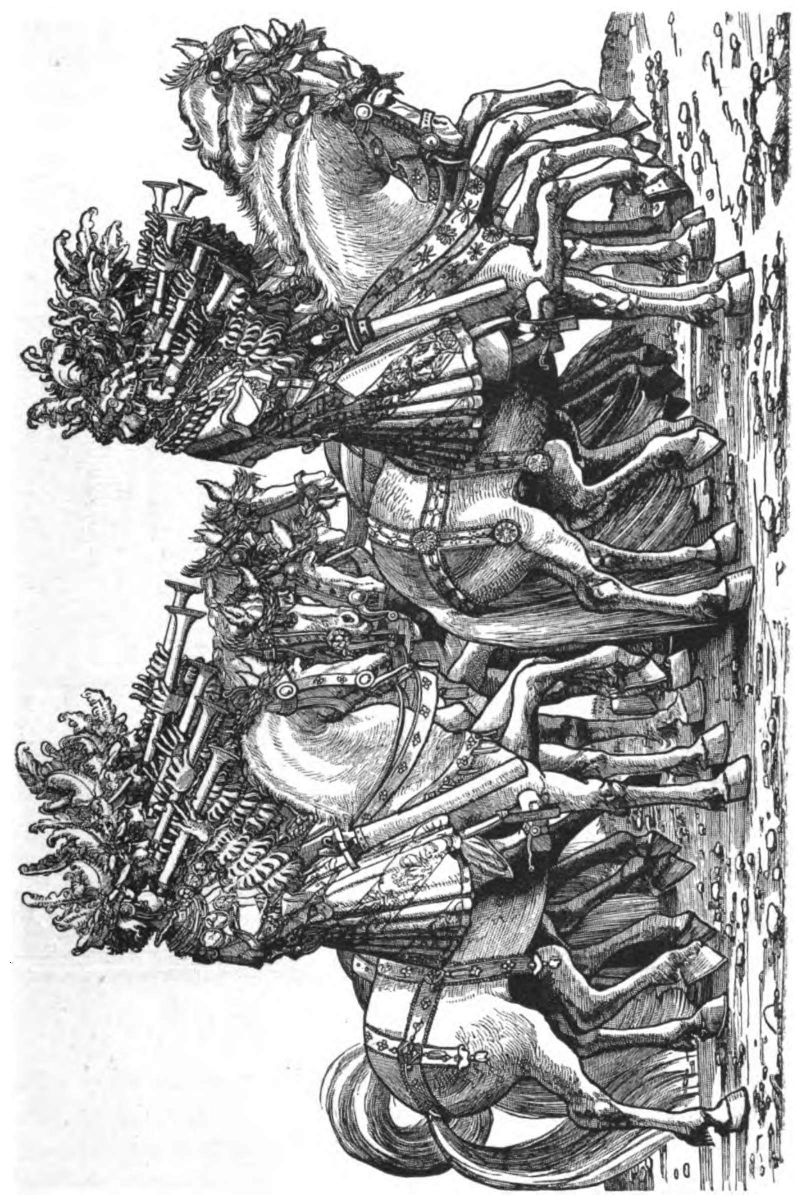


Abbildung 88.

Wieder anders ist die Zusammenstellung auf dem, von DE VOS entworfenen und von JOH. STADLER (1585) gestochenen »Magnificat«,

wahrscheinlich ein Titelblatt zu CORNELIUS VERDONCK (1564—1625) »Magnificat«. Es stellt Maria singend dar. Hinter ihr stehen zwei Engel, von denen jeder eine Tafel hält mit den vier Stimmen des vollständigen Magnificats von VERDONCK. Die Tafel zur Rechten der Jungfrau enthält den Discant und Tenor; die zur Linken den Alt und Bass; von den um Maria schön gruppirten Engeln führt der mit dem krümmen Zinken unzweifelhaft den Discant (Superius) aus, der mit der Tenor-Viola di gamba den Tenor; der flötenblasende Engel



Abbildung 89.

auf der andern Seite aber spielt den Alt und der andere mit der Bass-Viola di gamba den Bass (Abb. 90).

Für jene Zeit war diese Praxis wol auch die natürlichere. Da es nur galt die Singstimmen zu ersetzen oder zu unterstützen, nicht aber besondere Klangwirkungen zu erreichen, so war eine peinliche Untersuchung der Zusammengehörigkeit der Instrumente ihrem Klangcharakter nach wol kaum nöthig. Man wählte sie, wie sie zu haben waren, und jedenfalls mag es in jener Zeit viel leichter gewesen sein, einen Zinkenisten, einen Trompeter und zwei Krummhörner, oder einen Zinkenisten,



Abbildung 90.

einen Flötisten und zwei Gambenspieler und dergl. zusammen zu bringen, als vier Instrumente der gleichen Gattung. Daher finden wir

auch bei den Vocalcompositionen, die nach der ziemlich regelmässigen Bemerkung der Componisten auch »auff allerley Instrumentt zu gebrauchen«, oder, »den musikalischen anmutigen Intraden, welche bey angestellten Fröhlichkeiten zur Lust vnd Ergetzlichkeit können Practiciert, auff allerley Instrument beliebig gebraucht werden«, keinerlei Andeutung über die Besetzung. Man verfuhr dabei wohl zunächst nur mit Rücksicht auf die gegebenen Verhältnisse, stellte für jeden Fall die Instrumente zusammen, wie man sie hatte, selbstverständlich unter Berücksichtigung des Umfanges und der Behandlungsweise eines jeden. In Bezug hierauf namentlich wol nur hatten sich in der Praxis gewisse Normen gebildet, die dann ebenso von den Componisten, wie von den Dirigenten beachtet wurden; dadurch zu allermeist musste man schliesslich darauf geführt werden, auch das Wesen des Klanges und der instrumentalen Klangmischungen genauer zu beobachten. Dazu aber war es nöthig, den besonderen Klangcharakter der einen Gattung zunächst bestimmt auszuprägen, und so kam man darauf, jede einzelne in verschiedene Arten nach Anleitung des Vocalen darzustellen, wie das bereits ausgeführt wurde. Dass aber dann noch daneben auch die Weise der Vereinigung verschiedener Instrumente geübt wurde, erfahren wir wieder durch PRÄTORIUS, der in Bezug auf diese Zusammenstellung »Sorten« und »Accort« unterscheidet.[1]) »Ein Accort ist (nach ihm) ein gantz Stimmwerk von Pfeiffen, Fagotten vnd andern Instrumenten, da vom untersten Bass vnd den grössten Pfeiffen an | jmmer eine nach die ander | biss zur kleinesten Discant Pfeiffen folget«. »Sorten aber ist nur eine einige Art von Pfeiffen in dem selben Accort: wie dieselbe in der Tabel, so nachm 4. Cap. gesetzet eigentlichen zu erkennen seyn.«

Zunächst giebt PRÄTORIUS[2]) eine Uebersicht eines Stimmwerks aus fünf Sorten, die erste, bestehend aus den vier Pfeiffen: Querflöten, Doppiani und Bassanelli, jede selbstverständlich in Discant, Alt, Tenor und Bass dargestellt; die zweite umfasst Posaunen, Racketten und Schryari, jede wieder in Instrumente von verschiedenem Umfang getheilt, ebenso wie bei der dritten Sorte, die Fagotte, Sordunen, Krummhörner und Corna Musen, und die vierte, welche siebenerlei Pommern und die fünfte, die achterlei Plockflöten umfasst. In der erwähnten Tafel[3]) bezeichnet er sogar die einzelnen Instrumente als Sorten: die Octav-, Quart-, gemeine und die Alt-Posaunen sind ihm vier Sorten,

---

1) De Organographia pag. 12.
2) Ebend. pag. 13.
3) Ebend. pag. 20 ff.

die Plockpfeiffen stellen sich ihm in acht Sorten dar, die Querpfeifen in drei u. s. w.

Einen besonderen Reiz sollte die Instrumentation, die sich, wie bereits erwähnt, zunächst auf die treue Ausführung vocaler Stimmen beschränkte, durch das sogenannte »Coloriren und Diminuiren« erhalten, das aus dem Stegreif geübt wurde. PRÄTORIUS unterscheidet dementsprechend Fundament- und Ornament-Instrumente. »Denn gleich wie jene das rechte Fundament vnd die Harmony fest und beständig halten, Also müssen diese Ornament-Instrumente jetzunder mit Varietet vnd verenderungen schönen Contrapunkten, nach qualitet der Instrumenten die Melodiam zieren vnd aus Putzen.« Zu diesen Ornamentinstrumenten rechnet er ausser der Laute, Theorbe, Harfe u. dergl. die Violine: »Die Discant Geig, den welschen Violino, wil schöne Passagien haben, vnterschiedliche vnd lange Schertzi, Rispostine, feine Fugen, welche an vnterschiedlichen örtern repitirt vnd widerholet werden, anmutige Accentus, stille lange Striche, Gruppi, Trilli etc.«

Erst das 17. Jahrhundert brachte in diese ganze Thätigkeit mehr bestimmte Richtung, so dass ein selbständiger Instrumentalstil sich entwickeln und die Organisation des Orchesters allmälig erfolgen konnte, was indess mit durchgreifendem Erfolg erst im 18. Jahrhundert geschah.

Dass im 16. Jahrhundert immer noch in den verschiedenen Kapellen die Blasinstrumente vorherrschten, ersehen wir aus unseren Bildern. Nach der Reformation wurden auch die Instrumentalisten in die bisher nur aus Sängern zusammengesetzten Hofkapellen aufgenommen. So bestand die Cantorei, welche Herzog Moritz von Sachsen 1548 in Dresden gründete, aus 3 Bassisten, 4 Tenoristen, 3 Altisten (wahrscheinlich Falsettisten), 9 Knaben, dem Kapellmeister (JOHANN WALTHER) und dem Organisten (JOACHIM KELLNER); erst unter des Herzogs Nachfolger, seinem Bruder AUGUST, wurden »welsche Instrumentalisten« aufgenommen.

In der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren es namentlich englische Instrumentalisten, die an den verschiedenen Höfen wirkten; die Münchener Kapelle zählte unter ORLANDUS LASSUS (seit 1569) 12 Basssänger, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Knaben, 5 oder 6 Capauner (Kastraten) und 30 Instrumentisten. Aus dem Inventar der Dresdener Instrumentenkammer ersehen wir, dass nach JACOBUS LOSSIUS' Tode (1593) noch die Blasinstrumente viel zahlreicher, den Streichinstrumenten gegenüber, vorhanden waren. Die Kapelle besass: 13

Posaunen, 19 Hörner, 16 Schalmeien, 12 Flöten, 16 Querpfeifen, 5 Sordunen, 11 Zinken, 2 Pauken etc. und nur 6 alte und 7 neue Geigen.[1])

Die sorgfältige Pflege, welche das nachfolgende Jahrhundert besonders den Streichinstrumenten und den Saiteninstrumenten überhaupt angedeihen liess, trug namentlich viel dazu bei, die Entwickelung des Instrumentalstils in die rechten Bahnen zu leiten. Der vervollkommnete Bau der Geigen wurde ganz naturgemäss Veranlassung zur möglichsten Erweiterung der Technik dieser Instrumente, so dass schon im nächsten Jahrhundert Geigenvirtuosen den, bis dahin an den fürstlichen Hofhaltungen besonders bevorzugten Feldtrompetern und Heerpaukern gefährliche Concurrenz machen konnten. In gleichem Streben waren auch die Rohrbläser bemüht, die Technik ihrer Instrumente zu erweitern, und sie gewannen neben den Geigern bald die Gunst auch der Grossen so weit, dass sie bei der, noch in diesem Jahrhundert neben der Hof-Kapelle für die Privatgemächer der Fürsten eingerichteten Kammermusik[2]) bald hauptsächlich Verwendung fanden, so dass damit die Musikpraxis eine ganz andere Richtung erhielt. Ausser den Streichinstrumenten und den Rohrblasinstrumenten wurden bald nur die Laute und als deren Ersatz später das Clavier dabei verwendet. Damit war für die Organisation des Orchesters erst die rechte Grundlage geschaffen. Die Streichinstrumente übernahmen allmälig die Führung, mit denen die Rohrinstrumente vorwiegend sich zu dem Zweck vereinigten, reizvollere Klänge zu gewinnen, die Messinginstrumente aber, um gewaltigere, erschütternde Wirkung zu erzielen.

---

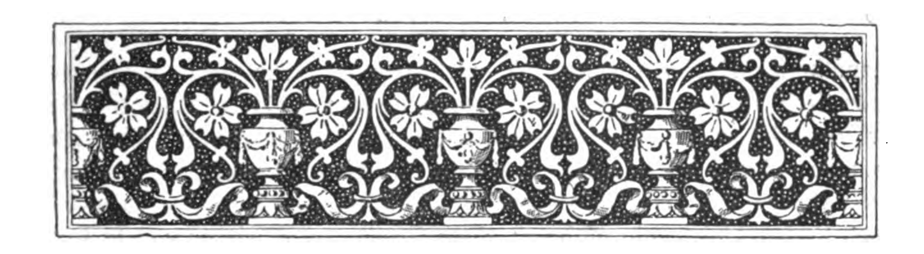
[1]) Fürstenau, Beiträge zur Geschichte der Königl. Sächs. Kapelle. Dresden 1849. pag. 18ff.

[2]) Bereits 1574 unterhielt der Kurfürst von Brandenburg, Johann Georg (1571—1598), neben der Hofkapelle auch seine Kammermusik.



FÜNFTE PERIODE.

DAS XVII. JAHRHUNDERT.





art am Ausgange des 16. Jahrhunderts regte sich bereits der neue Geist, welcher der Musikentwickelung wieder eine ganz veränderte Richtung geben sollte. Wie durch das Eindringen der *Volksmelodie*, namentlich aber des protestantischen *Kirchenliedes* in die Musikpraxis des 16. Jahrhunderts schon eine bedeutende Veränderung derselben herbeigeführt wurde, ist in den vorhergehenden Kapiteln nachgewiesen worden. Eine vollständige Umwandelung derselben erfolgte erst im 17. Jahrhundert, als der *Einzelgesang* wieder in den Vordergrund trat und die gesammte Musikpraxis zu beherrschen begann, welche bisher ganz entschieden ausschliesslich auf Mehrstimmigkeit, selbst auf Vielstimmigkeit bedacht war. Wieder ging zu dieser Veränderung der Anstoss von Italien aus.

Freunde des klassischen Alterthums in Florenz hatten sich im Hause des Grafen GIOVANNI BARDI DE VERNIO zur Pflege des gesungenen Dramas verbunden. Hierbei brachten sie anfangs, der ganzen Praxis entsprechend, den mehrstimmigen Gesang zur Anwendung. Erst mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts wagten GIULIO CACCINI und EMILIO DEL CAVALIERI, den von Lauten begleiteten Einzelgesang

einzuführen. Zugleich waren sie auch bemüht, das neue Verfahren theoretisch zu begründen und zu rechtfertigen. Durch CACCINI (in der Vorrede zu seiner »Nuove musiche« 1601) erfahren wir, dass die Freunde »eine gewisse edle Verachtung des Gesanges an den Tag legten, um eine besondere Art desselben, gewissermassen einem harmonischen Reden gleich, einzuführen; einen Gesang, der, wie er von PLATO und andern Philosophen so sehr gelobt worden, erst die Rede, dann den Rhythmus und dann erst den Ton berücksichtigt.« Damit war die natürliche Grundlage für die Ausbildung des, im wahren Sinne dramatischen Gesanges gewonnen.

Die Lust am Discantisiren aber hatte sich durch den, Jahrhunderte andauernden Prozess der harmonischen Entfaltung des Tonmaterials hindurch frisch erhalten, und die Kunstlehre war auch hier der Musikpraxis gefolgt. COCLIUS, der Schüler von JOSQUIN DES PRÉS, ertheilt in seinem »Compendium musices« (Norimb. 1552) im Abschnitt: »De elegantia et ornata aut pronuntiatione in canendo« Anleitung, wie ein Sängerknabe durch »Verbrämung der Schlussfälle die Tonkunst erheitert«, und auch CACCINI's Gesanglehre giebt den Beweis, dass das Discantisiren nach bestimmten Regeln geübt wurde. Sie enthält eine ausführliche Anleitung über die Verzierungen, mit welchen der Sänger die einzelnen Gesangsphrasen ausschmücken soll, und ist zugleich bemüht, zu zeigen, wie diese Gesangsweise dem Ausdruck der Empfindung dienstbar zu machen ist: »In diesem Beispiel«, heisst es in der Vorrede, »sind die mannigfachsten Empfindungen enthalten, um deren Ausdruck es sich bei dieser edlen Art von Gesang handeln kann. Ich habe dieselben darum mit den betreffenden Manieren überschrieben, um zu zeigen, wo die Stimme wachsen oder abnehmen soll, wie die Exclamation, Triller und Gruppen und überhaupt alle Köstlichkeiten dieser Kunst anzubringen sind; auch um mich der Nothwendigkeit zu überheben, dasselbe in allen noch weiter folgenden Gesängen anzuzeigen; zugleich sollten jene Beispiele dazu dienen, in den Gesängen die Stellen zu erkennen, wo jene Manieren, je nach dem Ausdruck der Worte, am nöthigsten sein werden« etc. An einer andern Stelle klagt er über die unpassende Anwendung der Coloraturen (lunghi geri di voce). »Sie sind nicht erfunden«, sagt er, »als wären sie zur guten Singart durchaus nöthig, sondern, wie ich glaube, zu einem gewissen Ohrenkitzel für diejenigen, die sich wenig darauf verstehen, was es sei, mit Ausdruck zu singen; denn wenn sie das verständen, würden sie die Passagen ohne Zweifel verabscheuen, indem nichts mehr dem ausdrucksamen Gesang zuwider ist. Und darum sagte ich, dass jene lunghi geri die voce so übel angewendet werden, denn ich habe sie also eingeführt,

um sich derselben in solchen Gesängen zu bedienen, welche weniger leidenschaftlich sind, und zwar auf langen, nicht auf kurzen Silben, dann in den Schlusscadenzen.« Dabei war das Hauptstreben auf einen möglichst treffenden Ausdruck der Worte gerichtet, wie es PERI in der Vorrede seiner um 1600 erschienenen »Eurydice« ganz entschieden ausspricht. So entwickelte sich die Monodie — der Einzelgesang — nach beiden Richtungen, nach der einen, welche die sinngemässe Declamation des Wortes hauptsächlich anstrebte und nach der andern, die auf Erzeugung möglichst klangvoller Tonformen bedacht war. Der Ton gelangt in doppelter Weise: als gesteigerter Sprachaccent und zu gefesteten Figuren verarbeitet zur Verwendung; es entstehen zunächst jene beiden Formen: »Recitativ« und »Arie«, die in »Oratorium« und »Oper« bald eine bevorzugte Stellung gewinnen sollten. Unter der entscheidenden Einwirkung dieser ganzen Richtung wachsen die neuen Formen des »Kirchenconcerts« und der »Sonate«, wie die verwandten Instrumentalformen hervor, und die älteren Vocalformen: »Motette« und »Lied« werden bedeutsam um- und neugestaltet.



ERSTES KAPITEL.

DAS KUNSTLIED.

Gross und bedeutend ist der Antheil, den das Volkslied an dem Gange der Musikentwickelung des vorigen Jahrhunderts nahm. Eine eigenthümliche Phase derselben bilden die mehrstimmigen Bearbeitungen der Volksmelodien, deren sorgfältiger Pflege sich auch die grössten Contrapunktisten des Jahrhunderts unterzogen. Hierbei aber macht sich noch ausschliesslich die alte Praxis geltend. Wie bei dem Kirchengesange führt der Tenor die Melodie und die contrapunktirenden Stimmen sind vielmehr bemüht, die strophische Gliederung zu verwischen, als sie wirksam herauszuheben, wie es die Liedform erfordert. Nur die Haupttheile höchstens werden geschieden, die kleineren Glieder derselben aber meist dadurch verbunden, dass eine oder einzelne Stimmen weiter gehen, ohne die Zeilenschlüsse festzuhalten. Namentlich ist dies bei den bedeutendsten Meistern des Contrapunkts, bei HEINRICH FINCK,[1]) LUDWIG SENFL, ARNOLD VON BRUCK, BENEDICT DUCIS, HEINRICH ISAAK, SIXTUS DIETRICH, PAUL HOFHAIMER, THOMAS STOLTZER, STEPHAN MAHU[2]) der Fall, welche diese weltlichen Weisen mit ihrer ganzen Meisterschaft in Beherrschung der Formen des künstlichen Contrapunkts, wie dieser am Kirchenhymnus entwickelt wurde, bearbeiteten, und er verliert nur so viel an Strenge, als es der Charakter des weltlichen Liedes erfordert; denn diesem gerecht zu werden, das liegt trotzdem schon in der Absicht der Contrapunktisten. Sie fanden noch nicht den, der neuen welt-
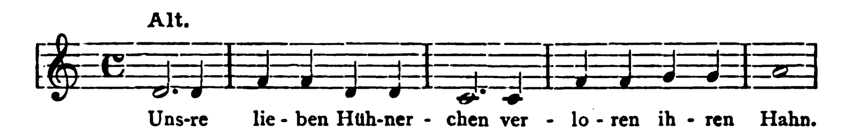
---

1) Schöne ausserlesene Lieder des hochberühmten Heinrici Fincken. Nürnb. 1536.

2) In den erwähnten Sammlungen von Georg Forster, Joh. Ott u. A.
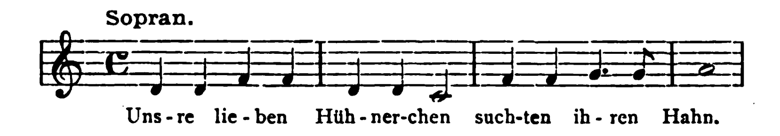
lichen Weise entsprechenden Stil, aber sie moderirten den älteren kirchlichen, um ihn möglichst der Textstimmung anzupassen.[1])

Noch weniger wie in diesen contrapunktischen Bearbeitungen der Volksmelodien ist in den selbständigen Compositionen, zu denen sich die Meister der Periode durch weltliche Texte anregen liessen, das strophische Versgefüge berücksichtigt.

Hier ist in erster Reihe jener Meister zu nennen, der für den protestantischen Kirchengesang so einflussreich wurde, JOHANNES ECCARD. Während er auf kirchlichem Gebiet die Liedform, wenn auch in eigener Weise, berücksichtigt, behandelt er das weltliche Lied fast durchweg motettenhaft. Er erfindet keine, das strophische Versgefüge darstellende, in einem Zuge gehaltene Melodie, sondern für die einzelne Zeile auch einzelne Motive, die er dann, ganz im Motettenstil, künstlich unter sich und mit einander verwebt. Dabei beachtet er den Inhalt des Textes, aber er findet nicht die entsprechende Liedform, wie in: »Tant vous allés douce Guillemont« oder »Pocule in hesterna« oder »Vinum quae pars, verstehst du das?« oder »Kein' Feud' ohn' dich ich haben mag«.[2]) Das alte, in jener Zeit äusserst beliebte Liedchen: »Unsre lieben Hühnerchen verloren ihren Hahn« wird von ECCARD sogar in vier Theilen behandelt. Der erste fünfstimmige über folgendes melodische Hauptmotiv:



Der zweite ist vierstimmig über dasselbe — etwas veränderte — Motiv:
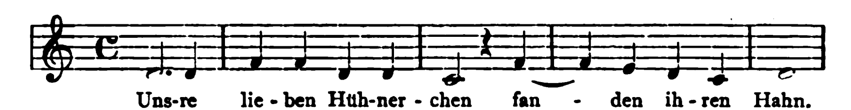


Der dritte Theil ist dreistimmig und bringt wiederum das Motiv anders gewendet:
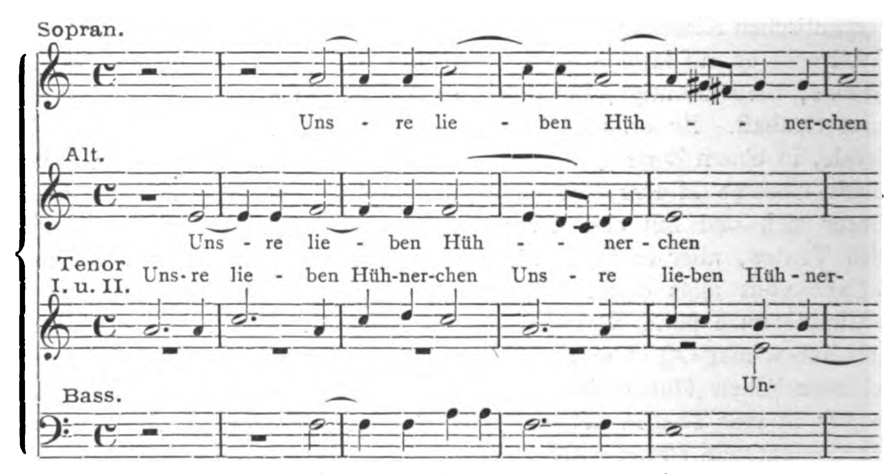
---

[1]) Der ausführliche Nachweis ist gegeben in des Verfassers: Geschichte des deutschen Liedes. Leipzig, List & Francke.

[2]) In der Sammlung: Newe Lieder mit fünff vnd vier Stimmen gantz liebig zu singen. Gedruckt zu Königsberg in Preussen bei Georg Osterberger 1589.



Der vierte Theil ist wieder fünfstimmig und bringt das ursprüngliche Motiv in mancherlei Veränderungen:



Das reizendste Lied der Sammlung: »Hört ich einen Kuckuck singen« ist ebenfalls in drei Theilen ausgeführt; die anderen: »Fröhlich will ich singen«, »Nun schürz dich, Gretlein, schürz dich« und »Der Winter kalt ist vor dem Haus« sind ganz wie seine »Preussischen Festlieder« geformt: die einzelnen Strophen werden ziemlich selbständig dargestellt und dann hymnisch untereinander verbunden. Ein Lied: »Schau an dies Bild« ist fast choralmässig gesetzt.

Es zeigt sich hier dieselbe Erscheinung, wie zwei Jahrhunderte später: die Meister verlieren bei dem Eifer, den Textgehalt auszutönen, die Liedform oder sie finden sie wol auch gar nicht. ECCARD gehört bereits zu den Meistern, welche nach dem erschöpfenden Ausdruck des Liedinhaltes ringen, und die dem einzelnen Wort und der Declamation desselben gewissenhafte Berücksichtigung schenken, die aber noch nicht zur knappen Liedform gelangen.

Ebenso wenig war es dem anderen grossen Meister des kirchlichen Contrapunkts: ORLANDUS LASSUS, der sich gleichfalls dem deutschen Liede mit grossem Fleisse zuwandte, beschieden, jene einfache, natürliche, strophisch festgefügte Form zu finden, in welcher

zugleich der Textinhalt erschöpfenden Ausdruck gewinnt. Von seinen deutschen Liedern[1]) sind einzelne pikanter im Ausdruck und einzelne, wie »Aennelein, du singst fein«[2]) haben eine festgefügte Melodie im Tenor, aber im Uebrigen ist die knappe Liedform ebenso wenig gewahrt, wie in dem anderen: »Wem soll man jetzund trauen«, oder »Ein Esel und das Nussbaumholz«, oder »Es thut sich als verkehren« u. s. w., die alle in der Weise gehalten sind, wie die früher erwähnten contrapunktischen Behandlungen weltlicher Volksmelodien.

Bezeichnend für die ganze Richtung dieser Zeit sind die sogenannten Dialoge, die wie eine Parodie der glanz- und machtvollen Doppelchöre der Venetianischen Schule erscheinen. Der, in der Sammlung von 1573 enthaltene Dialog behandelt »die Sitte der Welt«: »wer buhlen will, der muss haben Geld« in einem Zwiegespräch des werbenden Liebenden mit der abweisenden Geliebten, und jeder derselben ist bei LASSUS in einem Chor vertreten. Der erste, den Jüngling vertretende beginnt:

Nun grüss dich Gott, mein Mündlein roth,
Ich bin dir hold von Herzen.

und der zweite antwortet in Vertretung der Geliebten:

Was kümmert's mich, schau du für dich,
Mit dir mag ich nicht scherzen.

und so geht es fort, bis sich beide Chöre zu der Schlusssentenz »wer buhlen will, der muss haben Geld« vereinigen. Diese Dialoge waren in jener Zeit ausserordentlich beliebt. Von ECCARD ist einer bekannt, in welchem er das Getümmel auf dem Marcusplatz darstellt. IVO DE VENTE hat das Lied: »So trinken wir alle« als Dialog für 7 Stimmen behandelt.

Bedeutenderes leistete auch auf dem Gebiete des Kunstliedes HANS LEO HASSLER, der namentlich in den Liedern seines »Lustgärtleins«[3]) schon eine ziemlich enge Verschmelzung der Volksliederweise mit dem älteren Contrapunkt nicht nur in dem erwähnten Liede: »Mein G'müth ist mir verwirret«, das im protestantischen Kirchengesange Eingang fand und das einen Gipfelpunkt in dieser Richtung bezeichnet, sondern auch in den meisten seiner Lieder erreicht. Der Hauptanstoss, dass

---

[1]) Newe teutsche Liedlein mit vier und fünf Stimmen. München 1567. Der andere Theil 1572. Der dritte Theil 1576. Sechs teutsche Lieder mit vier, sampt einem Dialog mit acht Stimmen. München 1573.

[2]) In: Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert; neu herausgegeben von S. Dehn. Lieferung III.

[3]) 1601 in Nürnberg erschienen.

das Volkslied seinen eigenen Contrapunkt gewinne, sollte indess erst wieder in Italien gegeben werden. An den Madrigalen und Vilanellen — den Volksliedern — hatte sich hier eine neue Art Contrapunkt gebildet, welcher die Melodie als Hauptreizmittel auch hauptsächlich wirken lässt. HASSLER hat gleichfalls solche »welsche Madrigale und Canzonetten« in seinen deutschen Gesängen nachgeahmt,[1]) doch überwiegt auch in ihnen noch der ältere Contrapunkt. JACOB REGNART spricht in seinen »Tricinia«[2]) geradezu aus,

»Dass es sich durchaus nit schick
Mit Vilanellen hoch zu prangen,
Und wollen dadurch Preis erlangen,
Würd' sein vergebens und umbsunst,
An andern Ort gehört die Kunst.«

Zwar ist auch aus diesen Tricinia noch nicht der ältere Contrapunkt ganz verschwunden, aber vorwiegend werden doch die beiden begleitenden Stimmen so geführt, dass sie ausschliesslich die Wirkung der Melodie nicht beeinträchtigen, sondern ihr nur die harmonische Grundlage geben. Diese ist allerdings in den Tricinia von REGNART, LECHNER, HOLLANDER oder PÜHLER äusserst dürftig und unbeholfen. Das Vorhandensein von Quintenfortschreitungen scheint ihnen als das nothwendigste Merkmal für diese Formen zu gelten, was auch PRÄTORIUS in seiner Definition derselben anführt.[3])

Hervorragende Bedeutung für die Entwickelung des deutschen Liedes gewann MELCHIOR FRANK. Er ist gegen 1580 zu Zittau geboren, wurde 1603 Kapellmeister am Hofe zu Coburg und starb in dieser Stellung am 6. Juni 1639. Er war auch erfolgreich für Kirche und Bühne thätig, weshalb wir seiner noch öfter gedenken müssen. Die Entwickelung des deutschen Liedes hat er ausserordentlich gefördert, sowol durch seine Tricinia,[4]) wie namentlich durch seine »Tanzlieder«. Die dreistimmigen Lieder: »Mein Herz ist sehr entzündet« (Nr. 11 der Tricinia), »Den lieben langen Tag hör' ich ein' stete Klag'« (Nr. 13), vor allem aber das Tanzlied: »Heya, ihr G'spielen all« sind gut declamirt und auch gesungen, und die Liedform ist mit den einfachsten Mitteln bestimmt ausgeprägt. Aehnliche Tanzlieder veröffent-

---

1) Sie erschienen 1596.

2) Kurzweilige teutsche Lieder zu dreien Stimmen nach Art der Neapolitaner oder Welschen Vilanellen durch Jacobum Regnart in Druck verfertigt. Nürnberg 1578.

3) Syntagma III, 20.

4) Tricinia nova. Lieblicher amorosischer Gesänge mit schönen poetischen Texten gezieret vnd etlicher Massen nach Italienischer Art mit Fleiss componiret. Nürnberg 1611.

lichte er eine ganze Reihe auch unter seinen vierstimmigen Liedern, wie »Lilia musicalia«[1]) und »Musikalische Fröhlichkeit«.[2]) Durch das FRANK'sche Tanzlied namentlich gewann auch das Kunstlied jene knappe Gliederung in kurzen melodischen Phrasen, die bisher kaum in Andeutungen vorhanden waren. Diese ist für den lyrischen Ausdruck von wesentlicher Bedeutung, weil in der melodischen Phrase die Empfindung auf ihre Pointen zurückgeführt erscheint und weil diese, in natürlicher Entwickelung dann weitergeführt, für die vollendete Form bedeutungsvoll wird. Die »Musikalischen Bergkreyen« FRANK's (1602) sind so reich colorirt in der Melodie, dass deren ursprüngliche Fassung beinahe ganz verloren geht; sie bezeugen am deutlichsten, wie sehr FRANK bemüht war, sich alle vorhandenen neuen Mittel anzueignen, um den nöthigen Eindruck auf die Zuhörer zu machen. Seine »Reiterliedlein«[3]) dagegen sind auch in der Melodie, die in der Oberstimme liegt, ganz in der treuherzigen, einfachen Weise des Volksliedes gehalten, und das gilt auch von den übrigen Sammlungen seiner Lieder, die er in »Recreationes musicae«[4]), »Teutsches musikalisches fröliches Convivium«[5]), »Newes liebliches musikalisches Lustgärtlein«[6]) u. m. A. veröffentlichte.

Auch HANS LEO HASSLER pflegte die Tanzformen mit Vorliebe; der grösste Theil der Lieder seines erwähnten »Lustgärtleins« deutet darauf hin, obwol sie nicht ausdrücklich wie seine »Newe teutsche Gesang«[7]) nach Art der welschen Madrigalen und Canzonetten componirt sind. Hierzu gehören alle die »Falala-Lieder« mit dem Refrain: Fa la la; oder die mit einem »Proportio« ausgehenden. Selbst wehmüthige Lieder behandelt HASSLER als Falala-Lieder, wie die wunderschöne Liebesklage: »Ach weh der Leiden«, oder: »Ich hab' dir wohl getrauet«.

Für die Entwickelung der knappen Liedform konnten ferner auch die Bearbeitungen der Lieder für die Laute nicht bedeutungslos bleiben. Zunächst wählten die Lautenisten Vocalsätze, wie Motetten und Volksliederbearbeitungen der Meister und übertrugen sie auf die

---

[1]) Schöne liebliche fröliche neve Lieder mit lustigen Texten unterlegt, sammt etlichen Pavanen, Galliarden, Couranten. Nürnberg, Fuhrmann 1606.

[2]) Von etlichen neven lustigen teutschen Gesängen, Tänzen, Galliarden und Couranten. Leipzig 1610.

[3]) Opusculum etlicher neuer und alter Reiterliedlein. 1603.

[4]) Nürnberg 1614.

[5]) Coburg 1621.

[6]) Coburg, Andr. Forkel 1623.

[7]) 1596.

Laute. Das mehrfach erwähnte Lauten-Tabulaturbuch von OCHSENKUHN[1]) enthält ausser 49 Motetten 37 deutsche Lieder für die Laute übertragen. Für die Anfänger wurden diese Lieder auch einfacher arrangirt, wie das Lautenbuch von NEUSIEDLER zeigt.[2]) Nach der üblichen Anweisung über den Gebrauch der Laute und der Tabulatur bringt das Werk leichte, zwei- und dreistimmige Lieder und später erst ausgeführte und grosse Stücke »mit Leufflein und Coloraturen gezieret«. In jenen leichten Stücken namentlich wird die Melodie als Hauptsache, der Bass und die begleitenden Stimmen als Nebensache behandelt, und hiermit war die weitere Entwickelung des Liedes bereits genau vorgezeichnet.

Daher tritt auch zunächst schon beim Ausgange des 16., mehr noch am Anfange des 17. Jahrhunderts in den mehrstimmigen Liedern ein gewisser Grad von Verwilderung ein. Der immer mächtiger hervortretende Zug der Zeit, die Melodie mit grösserer sinnlicher Glut und Gewalt wirken zu lassen, ergriff allmälig immer mehr auch die harmonische Ausstattung derselben, die sich bald vorwiegend auf die einfachen, schnell und sicher wirkenden Accorde beschränkte. Besonders scharf ausgeprägt zeigt sich das bei JOHANNES JEEP (Abb. 91). Nach einem Kupferstich von SEB. FÜRCK von 1635 dürfte JEEP 1582 zu Dransfeld bei Göttingen geboren sein. Während seiner Blütezeit lebte er in Baiern und Würtemberg; seit etwa 1625 als Gräflich Hohenlohescher Kapellmeister zu Weikersheim. Er starb um 1650 zu Ulm. Seine leichte, elegante Weise der Melodienbildung, mit welcher er selbst seine »Geistliche Psalmen und Kirchengesänge Dr. Martin Luther's und anderer frommen Christen« (Nürnberg 1607) wirksam zu machen wusste, verschaffte namentlich seinen weltlichen Liedern eine ganz ausserordentliche Verbreitung. Schon seine »Schöne auserlesene liebliche Tricinia« (Nürnberg 1610 und 1611) waren beliebt, ganz besonders aber sein »Studenten-Gärtlein« newer lustiger weltlicher Lieder mit drei, vier, fünf Stimmen zu singen, das in mehreren Theilen und in der Zeit von 1607—1627 in sieben Auflagen erschien. Dieser aussergewöhnliche Erfolg wol namentlich nur erregte den Neid VALENTIN HAUSMANN's, der in seinen Tricinia ein Spottgedicht auf JEEP veröffentlichte. Wie sehr auch bei JEEP bereits die blosse Lust am sinnlichen Klange die künstlerische Gestaltung vernachlässigen lässt, so zeigt sie doch noch nicht den Grad der Verwilderung, die in den Liedern von VALENTIN HAUSMANN — einem Organisten und Raths-

---

[1]) Heidelberg 1598.
[2]) Nürnberg 1536.



Abb. 91. JOHANNES JEEP.

herrn in Gerbstädt — zu Tage tritt. Wir begegnen in ihnen Nachahmungen des Katzengeschreies, dem Tumult eines Marktes und dergl. mehr. Es lag jetzt die Gefahr somit sehr nahe, dass der deutsche Gesang einer argen Verwilderung entgegentrieb, wenn nicht noch rechtzeitig unter dem Einfluss der neuen, von Italien ausgehenden Gesangsweise, wie wir bereits andeuteten, eine wohlthätige Reaction erfolgte.

Für die formelle Gestaltung und Gliederung der Liedform waren auch die zweistimmigen Behandlungen der Volksmelodie nicht ohne Einfluss geblieben. Wol macht sich auch in ihnen, wie in den erwähnten, von G. RHAU (1545) veröffentlichten »Tricinia« noch der ältere Einfluss geltend, nach welchem sich die Melodie auf einer mehr gefestigten Grundlage erhebt, doch ohne dass sie an eindringlicher Wirkung verliert. Das 17. Jahrhundert endlich unterzog sich auch der Pflege des einstimmigen Liedes mit Begleitung.

Ohne die Gewalt der Harmonik zu schädigen, erweist sich dieser italienische Einfluss zunächst neu schaffend in JOHANN HERMANN SCHEIN (Abb. 92).



Abb. 92. JOHANN HERMANN SCHEIN.

Er wurde zu Grünhayn im Meissenschen am 20. Januar 1586 geboren, erlangte seine erste Bildung in Dresden, wo er als Discantist in der Hofkapelle Aufnahme gefunden hatte; wurde 1603 Alumnus der Fürstenschule Schulpforta und bezog darauf die Universisät Leipzig. 1613 finden wir ihn am weimarischen Hofe als Hofkapellmeister und 1615 wurde er der Nachfolger von SETH CALVISIUS als Thomas-Cantor in Leipzig. Hier starb er 1630.

Die grössere Zahl seiner Werke sind geistliche Concerte, deren wir erst im nächsten Kapitel gedenken. Daneben aber pflegte er auch das weltliche Lied. Die Melodien seiner »Waldliederlein«[1]) treiben

[1]) Musica boscareccia oder Waldliederlein auff Italienische Villanelische Invention, mit 3 Stimmen. Beides für sich allein mit lebendigen Stimmen oder in ein Clavicimbal, Spinet, Tiorba oder Lauten, wie auff musikalischen Instrumenten anmutig und lieblich zu spielen, fingirt und componirt 1621.

unter dem Einfluss der italienischen Gesangsweise hervor, aber sie bleiben doch deutsch im wahren Sinne. Obwol dem Text sich eng anschmiegend, erheben sich die Melodien zu grosser Freiheit und gewinnen eine Beweglichkeit und Innigkeit der Wirkung, die wir bisher am Kunstlied meistens vermissen. Zugleich zeigen sie das Bestreben, die Pointen der lyrischen Stimmung in melodischen Motiven zum bestimmten Ausdruck zu bringen, durch deren kunstgemässe Verarbeitung die Gesammtstimmung dann sich ganz von selbst ergiebt. Zugleich wird das strophische Versgefüge bestimmt herausgebildet und durch harmonische und melodische Wendungen sinnig erweitert.

Bezeichnend für seine ganze Stellung innerhalb der Kunstentwickelung ist es jedenfalls, dass diese »Waldliederlein« mit neuen geistlichen Texten versehen wurden.[1]) In einer früheren Sammlung seiner Lieder: »Venus-Kränzlein«[2]) ist der Einfluss der italienischen Gesangsweise in der Melodie weniger zu merken. Die Melodien sind vorwiegend declamirt, und erhalten ihren Hauptzeiz erst durch die Harmonie. Dies und die ganze Weise der Nachbildung des strophischen Versgefüges lassen diese Lieder als vorwiegend unter dem Einflusse der rein deutschen Kunstübung entstanden erscheinen. Dass an diesem ganzen gefesteten Bau des Liedes die italienische Gesangsweise, als sich der Meister ihrem Einfluss unterstellte, nicht zu rütteln vermag, wie bei manchem andern deutschen Meister — bei PRÄTORIUS und zum Theil bei MELCHIOR FRANK — das giebt ihm die grosse Bedeutung für die Entwickelung des deutschen Liedes. Erst nachdem er sich die Form zu unbeschränkter Herrschaft angeeignet hatte, machte sich jener fremde Einfluss entschiedener geltend, aber nicht zersetzend und zertrümmernd, sondern nur ausstattend und verschönernd.

So erscheinen die Lieder SCHEIN's als ein bedeutender Fortschritt auf diesem Gebiete; in der Melodiebildung ist er auch nur noch von einem Meister dieses Zeitraums, von JOHANN GEORG AHLE übertroffen worden. Nur die harmonische Behandlung steht noch nicht auf gleicher Höhe. Diese entspricht nicht ganz der Freiheit und Süsse italienischer Melodik; die ihr mehr entsprechende Weise der Harmonik fanden erst die späteren Meister. Allerdings lösten diese ihre Aufgabe in der bequemsten Art, indem sie den harmonischen Apparat bis auf seine Grundbestandtheile, auf T o n i k a und D o m i n a n t beschränkten, auf

---

[1]) Gedruckt zu Erfurt bey Friedrich Melchior Dedekinden auf Unkosten Christian von Saher, Buchhändler daselbst, 1651.

[2]) oder weltliche Lieder mit 5 Stimmen, neben etlichen Intraden, Galliarden etc. Leipzig 1609.

die einfachen Grundharmonien, aus denen das Volkslied empor treibt. Dazu wirkte die Einführung des sogenannten Generalbasses, des bezifferten Basses mit, die gleichfalls von Italien ausging. Bei der einstimmigen Behandlung des Gesanges bedurfte man der Harmonie nicht mehr in der kunstvollen Stimmverflechtung, in der sie bisher meist im mehrstimmigen Gesange eingeführt wurde, sondern nur als begleitende Accorde; es genügte jetzt neben der Melodie die harmonische Grundlage nur durch den bezifferten Bass anzugeben. Bei den dreistimmigen Waldliederlein ist der Bass gleichfalls beziffert, weil sie auch von einer



Abb. 93. ANDREAS HAMMERSCHMIDT.

oder zwei Stimmen ausgeführt werden sollen, in welchem Falle dann Laute, Theorbe, Clavichord u. dergl. die Begleitung nach Vorschrift des Generalbasses übernimmt.

Nach dieser Richtung erfolgte nunmehr die Weiterentwickelung des Liedes. Zwar erscheinen noch eine Menge vierstimmiger Lieder von M. ZANG, P. RIVANDER, E. WIDMANN u. A., aber sie vermochten sich neben den einstimmigen weniger Geltung zu verschaffen.

Als direct an SCHEIN anknüpfend ist zu nennen: ANDREAS HAMMERSCHMIDT (Abb. 93), während sein gleichstrebender Zeit-

genosse HEINRICH ALBERT das Lied in etwas selbständigerer Weise weiterführte.

HAMMERSCHMIDT ist 1611 zu Brüx in Böhmen geboren und wurde vom Cantor STEPHAN OTTO zu Schandau für die Musik erzogen. 1635 wurde er Nachfolger des Organisten SCHREIBER an der St. Peterskirche zu Freiberg, als dieser an die Johanniskirche zu Zittau berufen wurde; und nach dessen Tode trat er auch hier an seine Stelle (am 26. April 1639). Hier wirkte er nicht minder fleissig und gewissenhaft in seinem Amte, wie in seiner Kunst, bis ihn der Tod aus diesem Leben rief: am 29. October 1675.

Auch er war ein fruchtbarer und bedeutender Kirchencomponist, als solcher, wie später noch gezeigt werden soll, bemüht, das geistliche Concert durch Einflechtung der Choralweise, dem Verständniss der Gemeinde etwas näher zu bringen. Doch auch auf weltlichem Gebiete ist er erfolgreich thätig gewesen, namentlich das einstimmige Lied wusste er bedeutsam zu fördern. In dem Vorwort zu seinen Oden[1]) sagt er: »Dem günstigen Leser zu gefallen sind diese weltlichen Oden also gerichtet, dass sie einer nicht allein singen, sondern auch bemeldte Bässe von denselben zugleich können gespielt werden, da man aber absonderlichen eine Viola di gamba so wol auch ein Corpus nebenst der Violine dabei haben kann, werden sie demselben verhoffentlich besser gefallen.« Unter seinen Texten befinden sich bereits Lieder der ersten schlesischen Dichterschule, namentlich von MARTIN OPITZ von Boberfeld und PAUL FLEMMING. Die Melodien sind ebenso wie die bei SCHEIN, vorwiegend declamirend gehalten, nur wenig freier und schwunghafter geführt.[2]) Die Sarabande: »Sich mit vielen Sorgen schlagen« hat ein kurzes Vorspiel und auch Zwischenspiele. Bei einem andern: »Wenn zwei Herzen« finden wir auch die Tempobezeichnung Presto und in dem fünfstimmigen: »So hab' ich die Liebste vor andern« die Vortragsbezeichnungen: forte und piano. Er wie SCHEIN fanden sich übrigens zu sehr gehemmt durch die übergrosse Geschmacklosigkeit des grössten Theils ihrer Texte. Deutsche Poesie und deutsche Sprache waren seit Luther's Tode in tiefen Verfall gerathen. Vaterländisch gesinnte Männer traten zu Sprachgesellschaften zusammen, um der Sprachverwilderung zunächst zu steuern. Der 1617 gegründete »Palmenorden« oder die »Fruchtbringende Gesellschaft« breitete sich bald über ganz Deutschland aus; nach seinem Muster entstanden dann neue Gesellschaften, wie die »Teutsch gesinnte Genossenschaft« 1643

[1]) Erster Theil weltlicher Oden oder Liebesgesänge 1642.

[2]) Siehe des Verfassers Geschichte des deutschen Liedes. Leipzig, List & Francke pag. 99 ff.

in Hamburg gegründet; der »Pegnesische Blumenorden« oder »die Gesellschaft der Schäfer an der Pegnitz«, 1644 zu Nürnberg gegründet und der »Schwanenorden«, den RIST 1656 stiftete. Wenn auch, und vielleicht nicht mit Unrecht, angezweifelt ist, dass diese Gesellschaften einen wesentlichen Einfluss auf die Entwickelung unserer Literatur gewannen, so darf doch auch nicht verkannt werden, dass sie wenigstens das Interesse an der Poesie zu erregen wussten, und dass eine ganze Reihe ihrer Mitglieder wie MARTIN OPITZ von Boberfeld (1597—1639), ANDREAS GRYPHIUS (1616—1664), GEORG NEUMARK, SIMON DACH u. A. mit Erfolg für die lyrische Dichtung wirkten.

Besondere Verdienste um die Weiterbildung des Liedes erwarben eine Reihe Königsberger Dichter, deren Bestrebungen um so erfolgreicher wurden, als sie in dem bereits erwähnten trefflichen Liedersänger HEINRICH ALBERT den Meister fanden, der ihre Lieder in in Musik setzte.

Der treffliche Mann ist am 28. Juni 1604 zu Lobenstein im sächsischen Voigtlande geboren. Nachdem er die nöthigen vorbereitenden Studien beendet hatte, bezog er die Universität Leipzig, um sich der Jurisprudenz zu widmen. Allein seine grosse Neigung zur Musik fand hier so reiche Nahrung, dass er den Entschluss fasste, sie zu seinem Lebensberuf zu machen. Er ging zu seinem Oheim HEINRICH SCHÜTZ nach Dresden, der sein bedeutendes Talent sofort erkannte und sich der Ausbildung desselben mit Eifer annahm. 1626 ging ALBERT nach Königsberg, und dort erhielt er 1631 die einträgliche Stelle als Organist an der Domkirche. Bald verband ihn ein inniges Freundschaftsverhältniss mit dem Dichter SIMON DACH und dem Kreise, der sich um diesen versammelte, und so entstand jenes Werk, das ihm einen der ersten Plätze in der Entwickelungsgeschichte des deutschen Liedes anweist: »Poetisch-musikalisches Lust-Wäldlein, das ist Arien oder Melodeyen etlicher theils geistlicher, theils weltlicher Lieder« (8 Hefte).[1]) Er starb am 10. October 1651.

Durchweg haben die Texte einen bedeutenderen Inhalt als die der vorerwähnten Meister, und sie wurden noch insofern bedeutsamer, als sie meist mehr persönliches Empfinden aussprechen. Noch ist freilich der Einfluss der Poesie auf die Phantasie des nachschaffenden Künstlers nicht stark genug, um diese vollständig zu beeinflussen. Auch ALBERT ist vorwiegend nur leicht vom Text angeregt, aber da dieser meist bedeutender ist als bei SCHEIN und HAMMERSCHMIDT, so erscheint der Inhalt seiner Melodien auch bedeutender, als der der genannten Meister. Dabei ist Melodie und Harmonie mehr durchbildet, wenn auch zuweilen

1) Sie erschienen in den Jahren von 1638—50 und dann noch in neuen Ausgaben. Die Ausgabe von 1652 ist schon als vierte bezeichnet; auch nachgedruckt wurden einzelne Hefte, worüber Albert in der Vorrede zum 7. Heft bitter klagt. Ausführlicheres über die Sammlung bringt des Verfassers mehrfach erwähnte »Geschichte des deutschen Liedes«.



auf Kosten der letzteren. Die Melodien treiben meistentheils aus dem einfachsten harmonischen Apparat hervor, wenn auch nicht immer mit der Innigkeit und der Feinheit des Strophenbaues, wie namentlich bei SCHEIN. Die grosse Energie, mit der er die Verszeilen herausbildet und diese dann unter sich zum strophischen Gefüge verbindet, lässt in ihm den eigentlichen Schöpfer des sogenannten volksthümlichen Liedes erkennen. Das Clavicin oder Clavicembalo wird jetzt als Begleitungsinstrument schon herrschend. Obwol es immer noch unvollkommen war, bot es doch mancherlei Vortheile gegen die Laute, indem es einen mannichfaltigeren und reicheren Gebrauch zuliess, als diese. In einigen Liedern ALBERT's tritt dies schon ganz deutlich hervor, wie in dem Liede: »Bistu von der Erde«, bei welchem das Clavicembalo nach jeder Strophe mit einem »Echo« selbständig auftritt.

Bei weitem geringere Bedeutung als ALBERT gewannen die Componisten, welche sich um JOHANN RIST, den Stifter des Elbschwanenordens, sammelten und zu seinen geistlichen und weltlichen Liedern Melodien erfanden, wie PETER MEIER, ein Hamburger Rathsmusikant, oder JACOB KORTKAMP, Organist in Hamburg, HEINRICH PAPE, Organist zu Altona, THOMAS SELLE, Cantor und Musikdirector zu Hamburg, SIEGMUND GOTTLIEB STADE, Organist zu Nürnberg u. A. Als geistlicher Liedersänger hat namentlich JOHANN SCHOP Bedeutung gewonnen, indem mehrere seiner Melodien, wie »Werde munter, mein Gemüthe«, »O Ewigkeit, du Donnerwort«, »O Traurigkeit, o Herzeleid« sich im Gemeindegesange erhalten haben. Seine weltlichen Lieder sind dagegen ohne Bedeutung. In seinen 30 Concerten (1644) ist die neue Richtung bezeichnet, welche auch das einstimmige Lied von jetzt annahm; es wurde allmälig zur Arie erweitert, und zwar vollzog sich dieser Prozess bei JOHANN RUDOLF AHLE und dessen Sohn und Nachfolger JOHANN GEORG am geistlichen und bei ADAM KRIEGER am weltlichen Liede. Die Thätigkeit jener beiden Meister beschäftigt uns noch eingehend im nächsten Kapitel.

ADAM KRIEGER (Abb. 93) ist am 7. Januar 1634 in Driesen in der Neumark geboren und erhielt seine erste gründliche Unterweisung in der Musik von SCHEIDT in Halle. Nach dessen Tode (1654) wandte sich KRIEGER nach Dresden, um unter SCHÜTZ seine Studien fortzusetzen. Später wurde er »Churfürstl. Durchl. zu Sachsen wohlbestallter Cammer- und Hofmusikus«, starb aber schon am 30. Juni 1666.

Das einzige, uns überlieferte Werk: »Neue Arien, in 5 Zehen eingetheilet, von Einer, Zwei, Drey und Fünf Vocalstimmen« erschien erst nach seinem Tode (1667) zu Dresden. KRIEGER hat auch die Texte selber gedichtet, wie wir aus den vorgedruckten Sonetten und der

Vorrede des Herausgebers ersehen. Diese Arien sind vorwiegend ganz liedmässig gehalten. Es sind hauptsächlich Wein- und Liebeslieder und sie zeichnen sich besonders durch ihre geschmeidigen und frischen Melodien aus. Sie sind für ein bis fünf Stimmen geschrieben, mit Begleitung des Continuo; ein Streichquintett: 2 Violinen, 2 Violen und Violon, führt die Nachspiele aus.
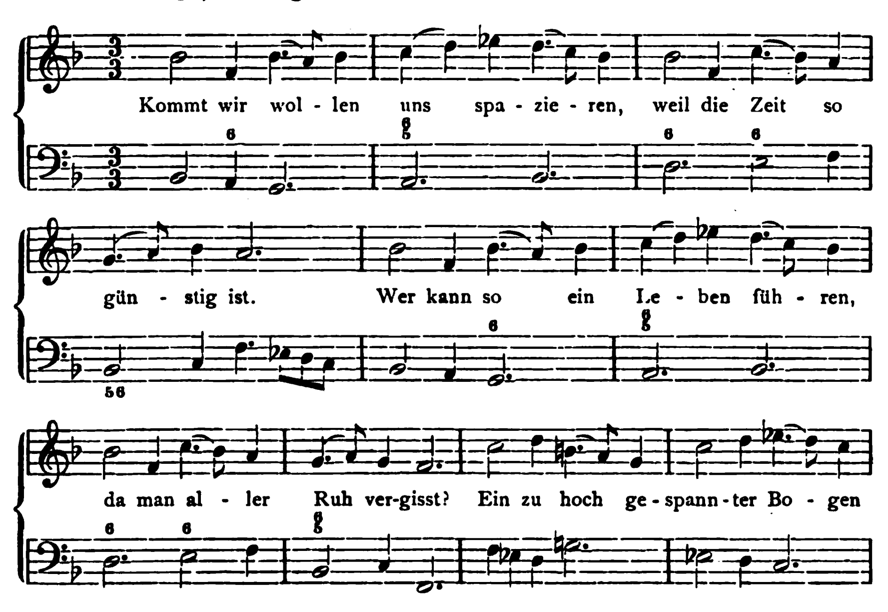


Abb. 94. ADAM KRIEGER.

An melodischer Feinheit wird ADAM KRIEGER noch von JOHANN KRIEGER übertroffen.
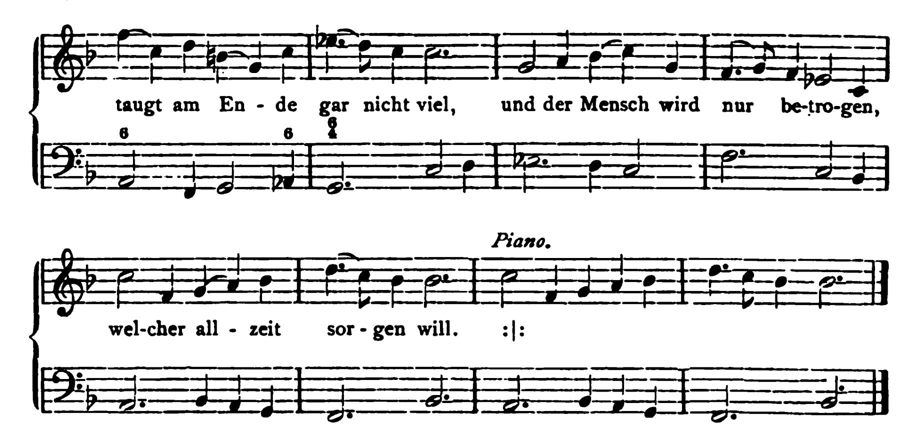
In Nürnberg, wo er am 1. Januar 1652 geboren wurde, erhielt er als Sebaldusschüler und Chorsänger Gesangunterricht und trieb auch eifrig von 1661 an durch sieben Jahre das Clavierspiel. Um auch die Composition gründlich zu studiren, ging er nach Bayreuth, wo sein Bruder als Hoforganist wirkte. Später wurde er dessen Nachfolger, musste aber, da er mit den italienischen Sängern in Streit gerieth, seinen Abschied nehmen. Er ging nach Nürnberg zurück und später nach Halle. Um 1678 wurde er Gräfl. Reuss. Kapellmeister in Greiz; drei Jahre später, nach dem Tode des Grafen, ging er nach Weissenfels, wurde aber bald darauf als Herzogl. Kapellmeister nach Eisenberg berufen, und noch in demselben Jahre zum Organisten und Musikdirector an der Johanniskirche in Zittau

ernannt; zwanzig Jahre später übernahm er auch noch die Organistenstelle an der Petri- und Paulskirche daselbst. Er starb 1736 am 18. Juli in Zittau.

Auch KRIEGER hatte seinen Dichter gefunden, in CHRISTIAN WEISE, der als Rector des Gymnasiums dort lebte und (1708) starb. Zu ihm trat KRIEGER in ein ähnliches Verhältniss, wie ALBERT zu SIMON DACH und den andern Freunden. Er schrieb zu WEISE'S Schauspielen die Musikstücke und veröffentlichte einzelne in seinem Werk: »Musikalische Ergötzlichkeit«.[1]) Der erste Theil enthält geistliche Arien zu verschiedenen Gelegenheiten, zur Morgen- und Abendandacht, zur Neujahrs-, Lichtmess-, Oster-, Himmelfahrts-, Pfingst- und Weihnachtsfeier und zur Einweihung der Orgel. Der zweite Theil bringt weltliche Lieder. KRIEGER'S Melodien sind fast durchweg elegant und von grossem Reiz, pikant rhythmisirt und schwungvoll geführt, das strophische Versgefüge ist äusserst fein nachgebildet. Er hält streng an dem einfachsten harmonischen Apparat fest, aber er beginnt bereits diesen reicher und freier herauszubilden, indem er die nächstverwandten Tonarten mit herbeizieht. Dass seine Lieder auf der Höhe der Entwickelung seiner Zeit stehen, mag das nachstehende (aus Theil II Nr. 30) bezeugen:



1) Das ist: Unterschiedene Erfindungen, welche Herr Christian Weise in Zittau von geistlichen Andachten, politischen Tugendliedern und theatralischen Sachen gemacht. Frankfurt und Leipzig 1684.



Die Form erscheint hier durchaus vollendet und sie stellt zugleich einen individuellen Inhalt dar. Ganz in derselben Weise streng geformt, sind die meisten anderen dieser »Arien« gehalten und sie entbehren nicht eines gemüth- und empfindungsvollen Inhalts. Wol weniger deshalb, weil die Entwickelung des Kunstliedes somit einen Höhepunkt erreicht hatte, geräth sie nunmehr auf lange Zeit in's Stocken, sondern weil die Pflege der anderen Formen die Aufmerksamkeit und den Fleiss der Tonsetzer in hohem Grade beanspruchten.

ALBERT bereits erkannte, dass eigentlich jede Strophe des Liedes ihre eigene Musik haben müsse. Diese Anschauung, aus welcher auch zum Theil die Bearbeitungen der älteren Contrapunktisten hervorgingen, verbreitete sich immer mehr; aber sie führte noch nicht zu jener Neugestaltung des Liedes, welche erst am Ende des 18. Jahrhunderts angebahnt und in unserem dann herrlich vollendet wurde, sondern sie veranlasste die Componisten, der Arie und dem Concert neben den Instrumentalformen ihre ganze Thätigkeit zu widmen. Wie erwähnt, benannten einzelne Componisten ihre Lieder schon Arien, obgleich nur einzelne arienmässig erweitert sind, ohne dass die Liedform aufgegeben ist. Andere bezeichnen sie mit »Oden«, ein Name, der auch später wieder aufgenommen und lange Zeit beibehalten wurde. So kam es, dass das Lied verstummte. Bereits im Jahre 1698 schreibt REINHARD KEISER, der mit seinen Operngesängen und seinen Cantaten den Kunstgeschmack stark beeinflusste, in der Vorrede seiner Cantaten-Sammlung:[1])

---

1) Gemüthsergötzung. Hamburg 1698.

»Dass diese (Cantaten) die alten Bürger, nemlich die ehemaligen Teutschen Lieder, gar ausgetrieben haben.«

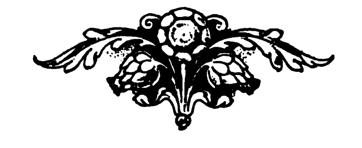
Auch MATTHESON bezeugt:[1])

»Dass diese sogenannten Lieder oder Stances haben den Arien, wie wir sie itzund haben, weichen und Platz machen müssen.«

Erst nachdem die dramatischen Formen und die Formen der Instrumentalmusik in ihren Grundzügen festgestellt und zum Theil zu hoher Blüte gebracht waren, wandten sich die Meister auch wieder der Form des Liedes zu, wie in den nächsten Abschnitten nachgewiesen werden soll.

---

1) Das neu eröffnete Orchester 1713.



ZWEITES KAPITEL.

DIE ANFÄNGE DER DRAMATISCHEN MUSIK UND IHR EINFLUSS AUF DIE ANDEREN FORMEN.

Wie bei allen Kulturvölkern regte sich auch bei den Deutschen früh die Lust an dramatischen Spielen. Es konnte bereits erwähnt werden, dass eine Art theatralische Darstellung durch Mummerei und Gebehrde unter Musikbegleitung mit zum Gewerbe der Spielleute gehörte. Namentlich gewannen sie im 12. und 13. Jahrhundert immer festeren Boden, und wie sehr auch anfänglich die Geistlichkeit dagegen eiferte, so sah sie sich doch endlich genöthigt, dem allgemeinen Zuge sich anzuschliessen, um wenigstens in ihrem Sinne seine Richtung möglichst leiten zu können. Die Geistlichkeit verschmähte bald nicht, sich an solchen Schaustellungen selbsthätig zu betheiligen. Als das Volk nach altheidnischem Gebrauche seine Mummereien und Gebehrdenspiele selbst in die Kirche brachte, wurden die Geistlichen veranlasst, umgestaltend einzugreifen. Erfolgreich waren sie bemüht, die altheidnischen Stoffe dieser Spiele zu verdrängen und die biblischen und die der christlichen Sage an ihre Stelle zu bringen. So entstanden jene lateinischen Dramen, die durch mehrere Jahrhunderte hindurch nicht nur dem Volke eine beliebte Unterhaltung gaben, sondern auch die Ausbreitung christlicher Lebensanschauung ausserordentlich beförderten. Das christliche Drama wurde zum wirklichen Gottesdienst und bildete einen Theil der kirchlichen Feier des bestimmten Festes. Mit der beginnenden Blüte der deutschen Lyrik im 13. Jahrhundert fügte man diesen Spielen deutsche Lieder, zunächst das deutsche Osterlied: »Christ ist erstanden« als Schlussgesang bei, in welchen auch das

Volk mit einstimmen konnte. Später wurden auch einzelne Stellen in deutscher Uebersetzung gesungen, häufiger noch deutsche Gesänge in die Zwischenacte verlegt und dadurch die Einführung der deutschen Sprache bei diesen Spielen angebahnt. Im 14. Jahrhundert entstanden unter dem Volke selbst solche Spiele, die auf freien Plätzen oder im besonderen »Spil« oder »Schimpfhûs« oder dem »Spilhof« ausgeführt wurden.

Von neun »liturgischen Dramen«, die mit dem Gottesdienst verbunden waren, giebt SCHUBIGER[1]) die Melodien, und wir sehen daraus, dass diese durchweg in der Weise des Kirchengesanges ausgeführt wurden. Dabei schied man schon Solo und Chor, wenn auch noch nicht durch die verschiedene Zahl der Stimmen. Lange noch, als man bereits die Mehrstimmigkeit nicht mehr improvisirte, sondern nach bestimmten Regeln contrapunktirte, scheinen diese liturgischen Dramen durchweg einstimmig ausgeführt worden zu sein; die bis jetzt bekannten derartigen Spiele erweisen es bis zu fast zweifelloser Gewissheit. Besonders beliebt waren unter dem Volke die, für den Charfreitag bestimmten »Marienklagen«. Der wachsende Eifer für die Pflege dieser Spiele erweiterte allmälig nicht nur den Kreis ihrer Stoffe, sondern auch die Zahl der Aufführungen: es wurden auch Lichtmess, das Frohnleichnamsfest, die Marienfeste u. a. durch solche liturgische Dramen ausgezeichnet.

Mit der wachsenden Ausbreitung unter dem Volke verloren diese Spiele dann ihren vorwiegend ernsten Charakter. Die Fastnachtsspiele namentlich wurden bald der Tummelplatz tollster Laune, und da diese auch gar bald in den ursprünglich ernsten Schauspielen Eingang suchte und fand, so lag die Gefahr einer Verwilderung sehr nahe. Dem suchten im 15. Jahrhundert einzelne Männer, wie ALBRECHT VON EYBE, Domherr zu Bamberg, oder HANS NITHART, ein Bürger von Ulm, zu steuern, indem sie, jener zwei Stücke von Plautus und dieser die Eunuchen übersetzten, und bald dichtete man auch unter dem Einfluss antiker Muster die Texte. Besondere Pflege fanden die lateinischen Dramen in den lateinischen Schulen; die Aufführungen derselben wurden hier bald zu stehenden Festlichkeiten. Als dann der mehrstimmige Gesang immer reichere Ausbreitung und Pflege gewann, fand er gleichfalls Eingang in diesen Spielen; die Ausführung der Passion wurde sehr bald durchweg dem Chor oder zwei Wechselchören, die auf verschiedenen Emporen aufgestellt waren, übergeben. Die hervorragendsten Meister des Contrapunkts setzten die ganze Passion für mehr-

---

1) Musikalische Spicilegien pag. 43.

stimmigen Chor nach dem (lateinischen) Texte der Bibel. 1534 erschien eine Sammlung in Paris: »Liber decimus Passiones dominice« mit Beiträgen von JAQ. BERCHEM, GLAUDIN, VERDELOT u. A., und 1538 eine andere Sammlung: »Harmoniae selectae quatuor vocum de Passioni Domini« mit Beiträgen von CELLARIUS, DUCIS, ECKEL, GALLICULUS, ISAAC, OBRECHT, LEMBLIN, SENFL, STOLZER, WALTHER. Auch CYPRIAN DE RORE (1588), DASER (1565) und LASSUS behandelten die Passion in ähnlicher Weise, und JOH. VON BURGK (1568 und 1577), LECHNER (1594) und HARNISCH (1621) nach deutschem Text.

Selbstverständlich war diese Mehrstimmigkeit nur in beschränktem Maasse geeignet, die dramatische Darstellung zu unterstützen, und so kamen denn auch, wie erwähnt, jene Florentiner am Anfange des 17. Jahrhunderts dazu, wieder den einstimmigen Gesang den dramatischen Darstellungen zu Grunde zu legen, aber mit den Mitteln der neueren weltlichen Gesangskunst ausgestattet. Die Weise eines CACCINI oder PERI, die wir früher schon charakterisirten, wurde durch CLAUDIO MONTEVERDE (1612 Kapellmeister des Herzogs von Mantua) schon insofern bedeutend erweitert, als er in »Arianna« (1606) und im »Orfeo« (1607) die Cantilene in fast arienmässiger Festigung dem recitativischen Gesange gegenüber bedeutsamer herausbildete, zum wirksameren Ausdruck der Stimmung. Dabei ist er nicht nur bemüht, die Maasse, sondern auch die Formen des Dichters nachzubilden, zugleich aber auch die Verzierungen dem Organismus fester einzufügen. In dem Bestreben nach grösserer Charakteristik gelangt nunmehr auch die Instrumentalbegleitung zu höherer Bedeutung. Aus der Vorrede zur »Eurydice« von PERI erfahren wir, dass sie mit einem Clavicembalo, einer Chitarrone (die grösste Art Laute), einer Lira grande und einer grösseren Laute hinter der Scene begleitet wurde, doch an welchen Stellen diese verschiedenen Instrumente in Anwendung kamen, ist nicht angegeben; nur ein liedmässiges Ritornell von drei Flöten ist als solches näher bezeichnet. MONTEVERDE verwendet die Instrumente bereits in verschiedener Zusammensetzung, um bestimmte Stellen des Drama's vor den anderen auszuzeichnen. Für die Recitative erscheinen auch ihm Clavier und Laute als die passendsten Instrumente; in den Einleitungs- und Zwischensätzen dagegen, wie zur speciellen Charakteristik bestimmter Stellen wendet er die, seiner Zeit gebräuchlichen Instrumente, oft in eigenthümlicher Zusammenstellung an.

Diese dramatischen Darstellungen wurden bald ausserordentlich beliebt und sie beeinflussten selbstverständlich auch die andern Vocalformen, so dass nun diese wesentliche Umgestaltungen erfuhren. —

Als eines der ersten Produkte dieser ganzen Richtung erscheint das sogenannte geistliche Concert — auch Kirchenconcert genannt. LUDOVICA VIADANA, der wol die Ehre ihrer Erfindung beanspruchen darf, spricht es in seinem Vorwort aus, dass die neue Form zunächst aus dem praktischen Bedürfniss hervorging. In der Vorrede zu den Kirchenconcerten[1]) sagt er, dass von den Ursachen, die ihn bewogen, diese Kirchenconcerte zu setzen, eine der vornehmsten war, den einzelnen Sängern Tonstücke zu liefern, durch die einem jeden Genüge geschehe, ein jeder etwas nach seinem Geschmacke und seiner Bequemlichkeit vorfinde, deren Ausführung ihm Ehre bringen könne; während bisher, wenn ein Cantor drei oder zwei Stimmen oder wol nur eine einzige zur Orgel wollte singen lassen, er sich genöthigt sahe (da es an Tonstücken solcher Art fehlt), eine, zwei oder drei Stimmen dazu aus einem vorhandenen fünf-, sechs-, sieben-, auch achtstimmigen Motett auszuwählen. Diese Stimmen aber standen mit den übrigen in dem genauesten Zusammenhange durch Nachahmungen, Umkehrungen, Schlussfälle und so vieles Andere, was in der ganzen Art solcher Gesänge beruht. Daher waren sie für sich betrachtet voll langer wiederholter Pausen, ohne gehörige Schlussfälle, ohne angenehmen Gesang und wenig melodisch geführt. Dazu kam noch die stete Unterbrechung der Worte, die in einzelnen Stimmen entweder ganz fehlten oder auf das Unangenehmste durcheinander gestellt waren. Alles das konnte, so meint der Meister, weder den Sänger, noch den Zuhörer befriedigen, und so kam er, nach langem Sinnen, auf den Gedanken, einige dem Bedürfniss des Sängers entsprechende Musikstücke zu schreiben, die unter dem Namen »Kirchenconcerte« allgemeine Verbreitung und zahlreiche Nachahmung fanden. Dass er nicht auch der Erfinder des sogenannten Generalbasses — des bezifferten Basses, nach welchem der begleitende Cembalist, Organist oder Theorbist die Harmonik ergänzte — ist, ersehen wir aus den Regeln, die er hierüber giebt.

Lange vorher war es üblich, die mehrstimmigen Gesänge mit der Orgel zu begleiten, und zu diesem Behufe wurden die einzelnen Stimmen der mehrstimmigen Sätze in eine Orgelstimme zusammengezogen, die sich zumeist nur darauf beschränkte, die harmonische Grundlage des ganzen Tongebäudes möglichst ausführlich wiederzugeben und zugleich den Eintritt der Stimmen zu markiren. Mit dem wachsenden Antheil, welchen dann die Orgel an der Ausführung der kirchlichen a capella-

---

[1]) Cento concerti ecclesiastici a una, a tre e quattro voci, con il basso continuo per sonar nell' organo. Venedig 1602. 1603. 5 Bände.

Gesänge nahm, war man veranlasst, dieser eine gewisse Selbständigkeit zu geben, indem man sie allmälig, auch wo sie nur zur Unterstützung des Gesanges dient, abweichend führt. Die Technik der Orgel gestattete nicht, den künstlich verschlungenen Wegen der Singstimmen immer zu folgen, und als diese sich mehr von der älteren Harmonie loslösten, so lag es zu nahe, die Orgelbegleitung bei diesen kirchlichen Gesängen auf den Grundbass mit den darüber aufgebauten Grundaccorden, die mit Zahlen und Zeichen bezeichnet wurden, zu beschränken. So weit war die Praxis bereits vor VIADANA gelangt; er ging nur einen



Abb. 95. MICHAEL PRÄTORIUS.

Schritt weiter, indem er dies Verfahren zur Grundlage einer ganz neuen Gattung des minderstimmigen Gesanges machte. Bisher waren mehrstimmige Gesänge durch den Generalbass minderstimmig gemacht worden; VIADANA erfindet seine Gesänge gleich über einem bestimmten Generalbass für eine, zwei oder drei Stimmen und gab so den Anstoss zu der Richtung, welche hauptsächlich eine ganz neue herrliche Phase der gesammten Musikentwickelung bedingt.

Mit grossem Eifer wandten sich ihr auch die deutschen Meister zu. Hier ist zunächst MICHAEL PRÄTORIUS (eigentlich: SCHULZ oder SCHULZE) (Abb. 95) zu nennen, auf dessen theoretische Werke schon wiederholt hingewiesen werden musste, der auch praktisch für die Ausbildung der »neuen italischen Gesangsweise« unermüdlich thätig war.

Von seinen Lebensumständen wissen wir nur sehr wenig. Aus der neuerdings aufgefundenen Leichenrede erfahren wir, dass er am 15. Februar 1571 (oder 72) geboren ist und einer geistlichen Familie entstammt: Vater und Grossvater und auch mehrere seiner Brüder waren Prediger, und er selbst scheint dem Stande nicht ganz entfremdet gewesen zu sein, da ihn der Herzog von Braunschweig, dessen Kapellmeister er eine Reihe von Jahren war, mit einer einträglichen geistlichen Präbende beschenkte. Im kräftigsten Mannesalter — am 15. Februar 1621 — ereilte ihn bereits der Tod.

Trotz des verhältnissmässig kurzen Lebens hat er eine ausserordentlich grosse Anzahl von Werken hinterlassen, mit denen er die neue Weise der Kunstgestaltung begründen half. Er wandte sie zunächst auf den Choral in ausgedehntestem Maasse an. In 1248 Tonsätzen seiner »Musae Sioniae«[1]) bearbeitete er fast alle nur üblichen Melodien des protestantischen Gemeindegesanges. Sein Tonsatz entspricht überall seinem ausgesprochenen Grundsatz: die neue italienische bewegliche Weise der deutschen Musik zu vermitteln; selbst bei Anwendung des simplen Contrapunkts weiss er die Stimmen immer belebt in gewisser Weise selbständig zu führen, so dass er auch das einfach harmonische Material in Fluss bringt. Dabei ist er bemüht, den Choral mannichfaltiger zu gestalten, indem er Strophe für Strophe anders behandelt, die eine Solo, die andere vom Chor und ebenso die verschiedenen Strophen verschieden — von drei, vier, fünf und mehr Stimmen — singen lässt. Wie er dabei auch die Instrumentalbegleitung unterschieden anwendet, kann erst später gezeigt werden. In anderer Weise behandelt er den Choral wiederum in seiner »Polyhymnia Caduceatrix et Panegyrika«.[2])
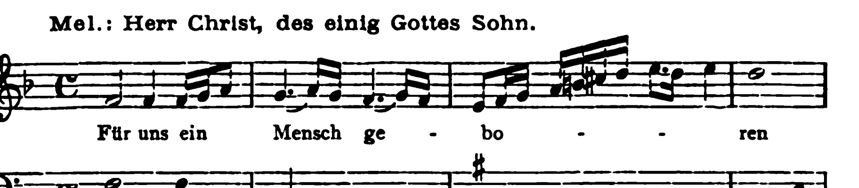
---

[1]) oder »geistliche Concertgesänge, über die fürnemsten Herren Lutheri und andern teutschen Psalmen mit acht Stimmen gesetzet, und zugleich auf die Orgel und Chor mit lebendigen Stimmen und allerhand Instrumenten in der Kirche zu gebrauchen.« 1605. Der zweite Theil (1607) enthält: acht- und zwölfstimmige Choräle und ist zu Jena gedruckt; der dritte: acht-, neun- und zwölfstimmige und der vierte (zu Helmstädt gedruckt) nur achtstimmige; der fünfte mit: Geistlichen deutschen in der christlichen Kirche üblichen Liedern und Psalmen zu 2, 3, 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen, der sechste und siebente folgten 1609 und der achte und neunte 1610.
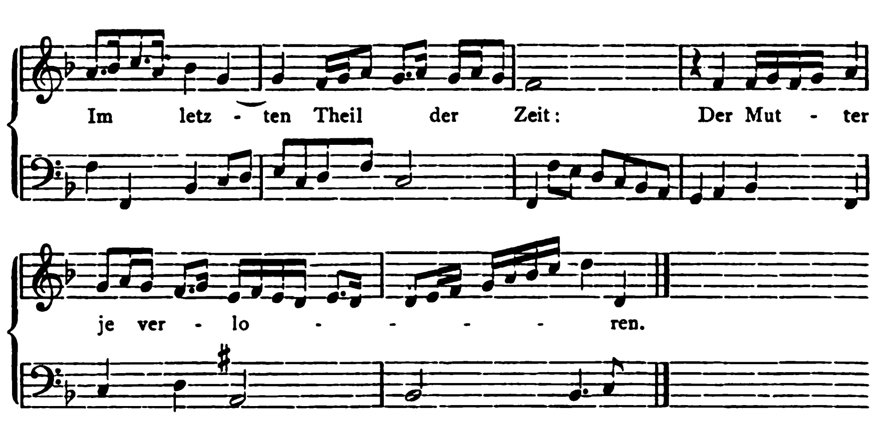
[2]) »darinnen Solemnische Fried und Frewden Concert, Immassen dieselbe resp. bei Kaiser-, Chur- und Fürstlichen Zusammenkünften, Auch sonsten in Fürstlichen und andern fürnehmen Capellen und Kirchen angeordnet und mit 1 bis 21 auch mehr Stimmen auff 2 (bis) 6 Chor gerichtet, mit allerhand Musikalischen Instrumenten und Menschen-Stimmen, auff Trommeten und Handpauken musicirt und geübt worden.«

Den sechsundvierzig Tonstücken, welche die Sammlung enthält, liegen gleichfalls Choralmelodien zu Grunde, aber diese werden so zerstückelt und verändert, dass es manchmal Mühe macht, sie herauszufinden. Fast jede Melodiezeile wird anders behandelt, die eine vom Chor, die andere von Solostimmen, die eine vier-, die andere fünfstimmig u. s. w. Dabei wird aber sehr oft die Melodie, in der Weise der Italo's, von welcher CACCINI in seiner Gesangsschule Nachricht giebt, verändert; die langen Noten werden in Noten von geringerem Werthe aufgelöst, wie beispielsweise in nachstehendem Satz:

Mel.: Herr Christ, des einig Gottes Sohn.



Fagotto cum Cantu I et Testudine vel Theorba.



So wenig diese neue Gestalt des Chorals der ursprünglichen Idee, welcher er seine Entstehung verdankt, entspricht und so wenig positiv Bedeutendes damit gewonnen war, von um so durchgreifenderem Erfolge wurden diese Bearbeitungen für die allgemeine Kunstentwickelung. Nur deshalb führten alle diese Experimente, die auf Lockerung und Verfeinerung des gesammten Tonmaterials hinausgehen, um damit grösseren Effect zu erreichen, nicht auch in Deutschland zu allmäliger Verflachung und Verwilderung, wie in Frankreich und Italien, weil sie dort zumeist sich an dem formalen Bande des Liedes und des Chorals hielten und damit frühzeitig in den Dienst höherer Ideen traten.

Ganz in derselben Weise behandelt PRÄTORIUS auch das Volkslied[1]). Er setzt die, den Sammlungen von OTT und FORSTER entlehnten Melodien mehrstimmig und überall leitet ihn dabei ein feiner Sinn für drastisch wirkende Effecte, der ihn veranlasst, ausschliesslich auf besonders sorgfältige Ausbildung der klangvollsten Harmonien, wie der reichen Ausschmückung der Melodien durch Figurenwerk bedacht zu sein. Freilich geht ihm unter dem Bestreben, die mehr äusseren Effectmittel wirken zu lassen, der Sinn für die inhaltsvollere



Abb. 96. ERASMUS WIDMANN.
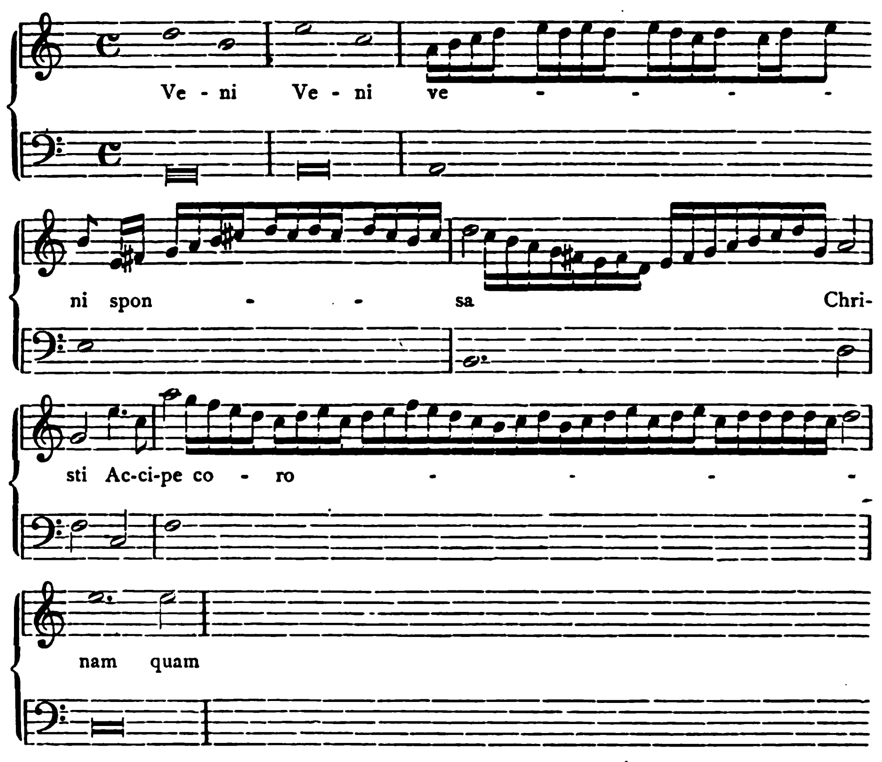
Melodik und Harmonik verloren, und daher kommt es auch, dass seine zahlreichen Werke nur historisch bedeutsam blieben, während nur äusserst wenige, wie z. B. seine Behandlung des herrlichen: »Es ist ein Reis entsprungen« sich noch bis heute in lebendiger Kunstübung erhalten haben.

Aus der grossen Reihe derer, welche die neue Weise auf einzelne Formen anwandten, sei nur ERASMUS WIDMANN (Abb. 96) genannt;

[1]) In: Musarum Aoniarum tertia Erato, darinnen vierundvierzig auserlesene teutsche weltliche Lieder begriffen. Hamburg 1611.

er war Cantor und Organist zu Rothenburg an der Tauber, wurde dann Kapellmeister beim Grafen Hohenlohe zu Merkersheim und veröffentlichte ausser »mit kurzweiligen Texten gestellten Gesänglein und Tänzen und Courrenten« (1610. 1614), »Musikalischer Studentenmuth« (1619) und »XXXI geistliche Motetten« (1622), auch »Libellus, Antiphona, Hymnos Responsoria et reliquas cantiones« (1627), welche den Stand der Durchschnittsmusiker jener Zeit ganz bestimmt ausprägen und dem Bedürfniss jener Zeit wol am meisten entsprachen.

Zu welcher Verwilderung aber diese ganze Weise schon am Anfange des Jahrhunderts führte, das bezeugen unter andern die »Arie passeggiate a voce sole« mit Theorbenbegleitung von JOHANN HIERONYMUS KAPSBERGER, einem deutschen, in Rom lebenden Theorbenspieler, der als Virtuos und selbst als Componist in dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts grossen Ruf errang. Seine 1610 veröffentlichten Madrigale haben bedeutenderen Werth, als seine Motetten für eine Stimme, in denen durch ziel- und planlose Einführung von Verzierungen und Passagen jeder natürliche Gang der Melodie aufgegeben ist, wie die nachstehenden Anfangstacte einer derselben beweisen:



MELCHIOR FRANCK konnte schon als derjenige bezeichnet werden, der namentlich die Motette durch die neuen Mittel entsprechend umgestaltete. Von seinen Lebensumständen ist nur bekannt geworden, dass er um 1580 in Zittau in der Lausitz geboren ist, 1603 Kapellmeister am Hofe in Coburg wurde und in dieser Stellung am 6. Juni 1639 starb. In der Vorrede der: »Contrapuncti compositi Teutscher Psalmen und anderer geistlicher Kirchengesäng« bekennt er sich zur protestantischen Anschauung vom Kirchengesang: »dass den unver ständigen Laien und männiglich zum Trost aus heiliger Schrift teutsche Gesänge gefertigt werden müssten.« Die Sammlung enthält Choral bearbeitungen, welche indess nicht an die ähnlichen von LE MAISTRE, SCANDELLI oder LEO HASSLER heranreichen, dagegen überragt er diese in seinen Motetten. Auch LE MAISTRE und SCANDELLI bezeichnen, wie erwähnt, einen Fortschritt auf diesem Gebiete, indem beide ihrem Contrapunkt Volkslieder zu Grunde legten, deren schärfere Gliederung auch auf die Motette übergeht.

JACOB MAILAND, wahrscheinlich 1542 zu Senftenberg in der Oberlausitz, nach Andern in Meissen geboren, gab während seiner Dienstzeit beim Markgrafen GEORG FRIEDRICH in Ansbach seine »Selectae cantiones« (1572) heraus; aus der Zuschrift seiner »Sacrae aliquod cantiones latinae et germanicae« (1575) ersehen wir, dass er um diese Zeit seine Stellung aufgegeben hatte und in Frankfurt a./M. lebte. Diese Sammlung enthält 33 Motetten, darunter 14 deutsche zu 4 und 5 Stimmen, und diese deutschen namentlich gehören der neueren Richtung an.

Dasselbe gilt von GALLUS DRESSLER, zu Nebra in Thüringen geboren; 1558 Cantor zu Magdeburg, gab er als solcher in den Jahren von 1568—77 mehrere Hefte »Sacrae Cantiones« heraus und machte sich auch durch seine »Elementa Musicae Practicae in usum Scholae Magdeburgensis« 1584 um die Musiklehre verdient.

Ob MELCHIOR FRANCK diese Arbeiten kannte, ist nicht zu erweisen, jedenfalls schloss er sich der ganzen Richtung mit Eifer an. Schon seine vierunddreissig Motetten, die in Coburg erschienen, geben Zeugniss davon. Seine »Sacrae melodiae« zu sieben bis elf Stimmen enthalten noch lateinische Gesänge — Magnificat, Psalmen und Motetten — aber schon 1608 erschienen »die Geistlichen Gesäng vnd Melodeyen, davon der mehre Theil aus dem Hohen Lied Salomonis etc. mit fünf, sechs und acht Stimmen componirt und in Druck verfertigt zu Coburg in der fürstlichen Druckerei gedruckt und von Just Haugk verlegt sind«. FRANCK schliesst sich dem Stil der Festlieder JOHANN ECCARD's an,

doch ihn anders gestaltend. Dieser Meister fügt die Strophen so künstlich in einander, dass sich das Ganze, zwar gegliedert, aber in hymnischer Breite darlegt, während MELCHIOR FRANCK diese Gliederung anwendet, um die einzelnen Gedanken des gewählten Bibelspruchs recht energisch auszusprechen und möglichst eindringlich zu machen; und dies geschieht häufig sogar in der Form der Wechselrede, indem er aus der verschiedenen Zusammenstellung der Stimmen des einen Chors eine Art von Doppelchörigkeit herstellt, welche für die Motette sehr erfolgreich zu verwenden ist. Der Einfluss des Liedes und des beginnenden dramatischen Gesanges zeigt sich weiterhin in der grösseren Belebtheit und Mannichfaltigkeit des Rhythmus, welche die alte Schule nur durch offenbaren Taktwechsel zu erzeugen vermochte. Einem solchen begegnen wir jetzt selten mehr. Auf dem Gebiet der Kunstmusik war bereits die Möglichkeit gegeben, ohne rhythmischen Wechsel eine mannichfaltigere Darstellung desselben Metrums zu erreichen, und hierdurch namentlich gewinnt FRANCK die Mittel nicht nur für eine belebtere und mannichfaltigere Declamation der einzelnen Strophen, sondern auch für eine, bei aller Einheit doch in reicher Fülle sich darlegende rhythmische Gestaltung des Ganzen. Derselbe Zug, der ihn auf diesem Gebiete so erfolgreich thätig sein liess, leitete ihn auch bei seinen dramatischen Tonsätzen.

In Deutschland waren lateinische und deutsche Schulkomödien fast noch beliebter als in Italien. Am Ende des 15. Jahrhunderts hatten die Spiele eine solche Ausdehnung gewonnen, dass sie oft auf mehrere Tage vertheilt werden mussten. Mit der Reformation erweiterte sich der Kreis der Stoffe und immer höher stieg die Zahl der beliebten Spiele[1]). Auch an den deutschen Höfen fanden sie allmälig immer erweiterte Pflege; bereits seit 1600 hielt der Landgraf MORITZ von Hessen-Kassel englische Komödianten in seinem Dienst und 1605 baute er ein Theater in Form eines Circus, das er seinem Sohn zu Ehren Ottonium nannte. Auch Herzog HEINRICH JULIUS von Braunschweig, selbst Dichter einiger Komödien, hatte schon 1605 eine eigene stehende Truppe.

Der Musik bot sich in der Regel in den sogenannten »Interscenia oder Aufzügen«, die neben dem lateinischen Orationibus, »welche die Studenten des Gymnasii stadlich gestellet«, aufgeführt wurden, Gelegen-

[1]) Die von BUGENHAGEN verfasste Kirchenordnung vom Jahre 1529 empfiehlt für das Johanneum in Hamburg ausdrücklich diese Schulkomödien für die oberste Klasse: »Item ist es oock eene gode Oevinge, wen man se Komödien spielen leth, odder ettlicke Colloquia Erasmi.«
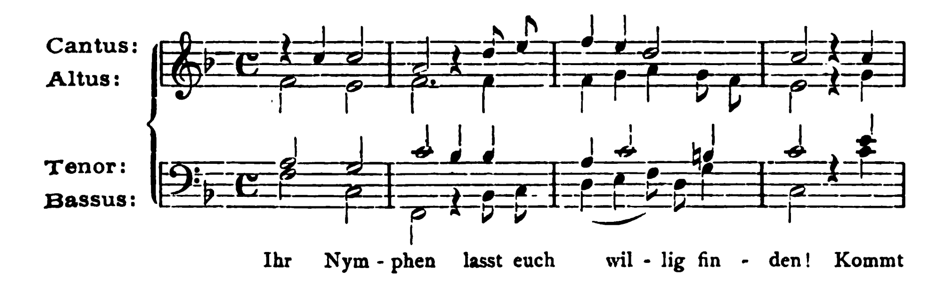


heit zu mehr selbständiger Entfaltung. Ueber Zweck und Einrichtung erhalten wir ausführlichen Bericht in:
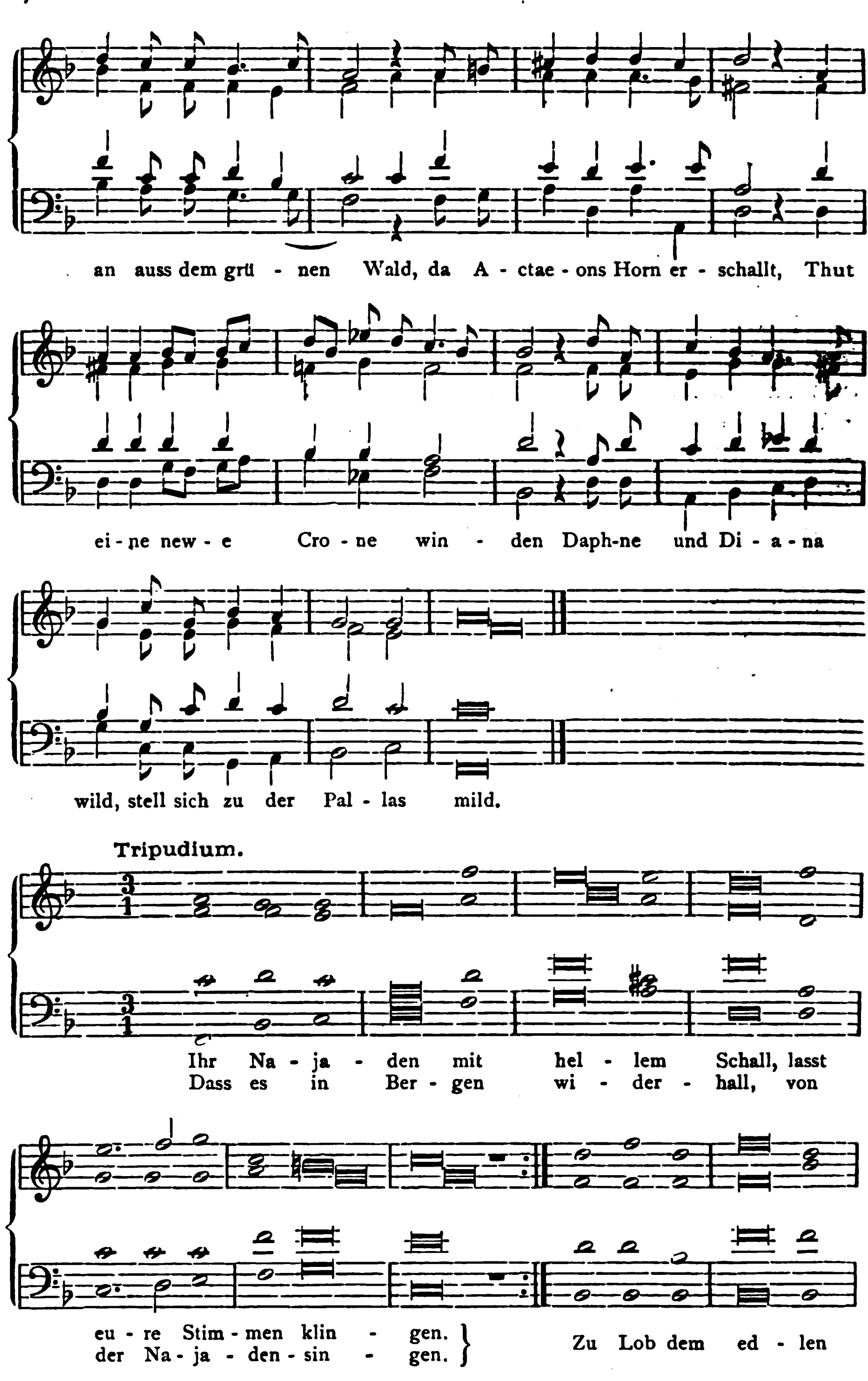
»Relation, von dem herrlichen Actu Oratorio, welcher zu Coburgk den 14. Juni dieses 1630. Jahres im Collegio daselbsten zu Ehren dem Durchlauchtigsten, Hochgeborenen Fürsten vnd Herrn Herrn JOHANN CASIMIR Hertzogen zu Sachsen, Jülich, Cleve und Berg etc., In Habitu Zu Glorwürdigen Gedächtniss dess gewünschten Geburtstags ist gehalten worden.«

In dem Vorwort[1]) heisst es über die Interscenia: »weil viel Erbarn Matronen vnd Jungfrawen der vornehmen Procerum, Civium und Hospitum zu geschweigen, sich darbey gefunden: hat es die Nothdurfft erfordert, neben den Lateinischen zierlichen Orationibus, welche die Studenten des Gymnasij stadlich gestellet, etzliche deutsche Interscenia oder Aufzüge beyzufügen vnd damit die Zuhörer zu belustigen.« Darauf folgt eine Beschreibung, von der wir hier nur den Anfang geben:

»Erstlich kamen hervor drey schöne Nymphen, Pallas, Diana vnd Daphne eine jede zierlich gekleidet, vnd hatten Auffwärterinnen von welchen die, der Palladi nachgiengen, das Buch, die der Dianae zwei Hündlein, vnd die der Daphne ein Körbchen mit Rosen nachtrugen und führten. Mercurius war in seinem Habit auch vorhanden, vnd sobald sich die Musica Instrumentalis erhoben, agireten sie der Gestalt, doch nur mit Geberden, dass es auch jemand, ob er wol kein Wort gehöret, doch verstehen könne. Bey Mercurij Person wurde nur eine Stimme gesungen in die liebliche Musica. Wie auch wann der Nymphen nur Eine agirete. Wenn aber die gesammbte Nymphen sich erzeigeten wurde der gantze Chor erstimmet und sonderlich das Tripudium mit vbernommenen Personen nach Gebühr besetzet, gehöret.« Hierzu hat FRANCK nachstehende Musik geschrieben:



[1]) Wörtlich abgedruckt in des Verfassers: Allgemeine Musikgeschichte II, 172 ff.


an auss dem grü - nen Wald, da A - ctae - ons Horn er - schallt, Thut
ei - ne new - e Cro - ne win - den Daph-ne und Di - a - na
wild, stell sich zu der Pal - las mild.
Tripudium.
Ihr Na - ja - den mit hel - lem Schall, lasst
Dass es in Ber - gen wi - der - hall, von
eu - re Stim - men klin - gen.
der Na - ja - den - sin - gen.
Zu Lob dem ed - len



Rau - ten - krantz, Die Mu - sen hal - ten ei - nen Tantz.

Fa la la la fa la fa la la la

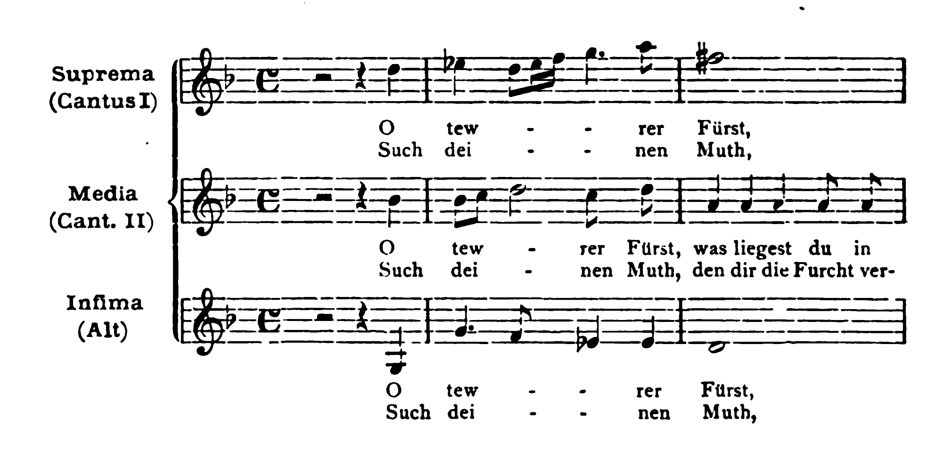
fa la la la.

Mercur singt diese erste Strophe; die erste Hälfte der zweiten Strophe: »Warumb hastu vns herbeschieden, O Mercur zeig es an« singen die Nymphen im Chor und Mercur antwortet mit der zweiten Hälfte und darauf folgt das Tripudium; die dritte Strophe singt, immer nach derselben Musik, Pallas und in die nächste theilen sich Mercur und Diana; dann folgt wieder das Tripudium und in derselben Weise bringen die genannten Personen dem Landesherrn ihre Huldigungen dar. Die Schlussstrophe: »Wer ist in diesem Saal vorhanden etc.« singen Mercur und der Chor und den ganzen Prolog schliesst das Tripudium.
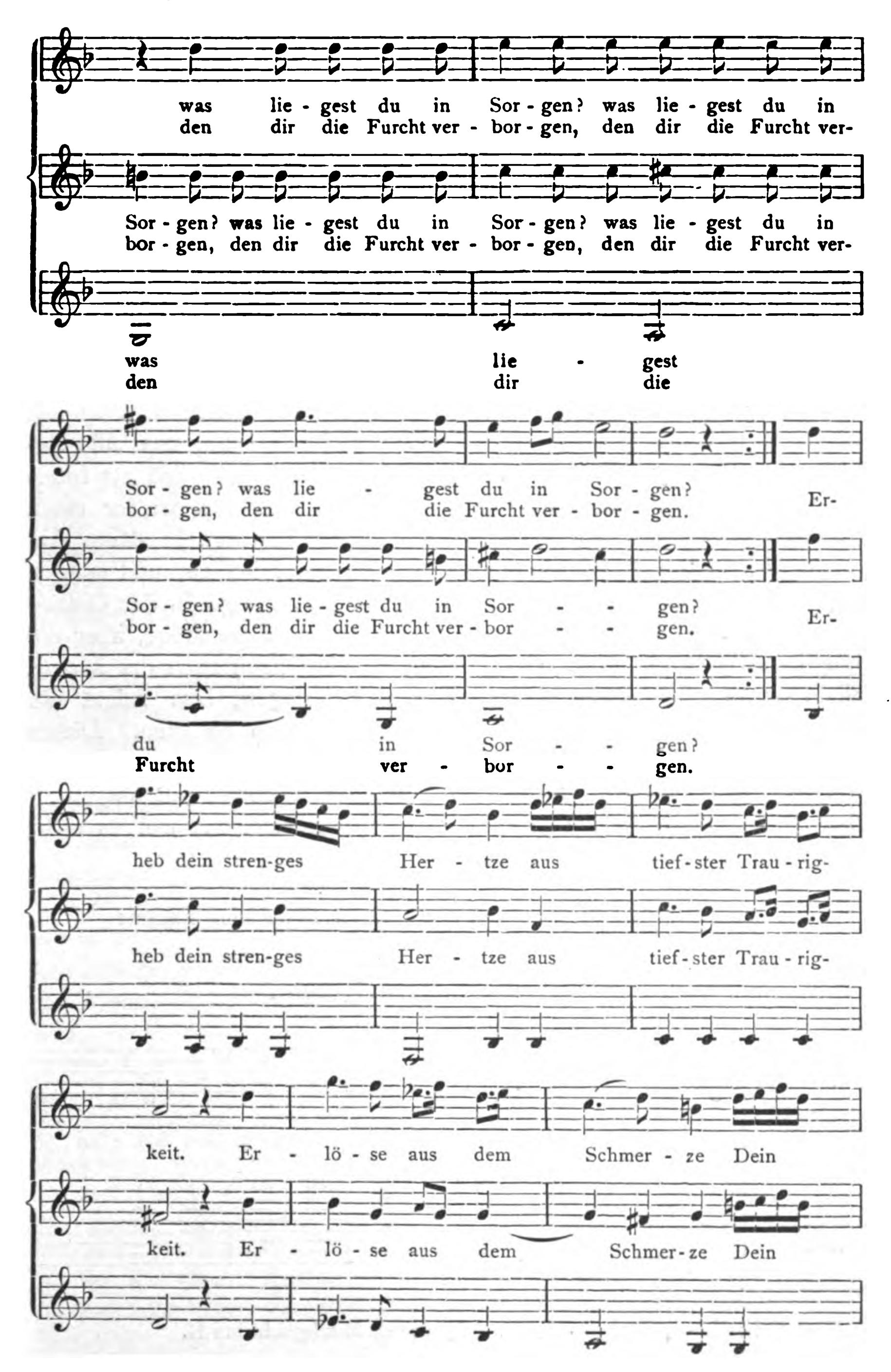
> »In dieses Tripudium, so offt es angegangen vnd wiederholet worden,« heisst es in der weiteren Erläuterung, »haben die Nymphen wie gemeldet, mit dem Mercurio sehr zierlich gedanzet auch mit dem Prologum geschlossen und abgezogen. Auff welches der erste Actus angefangen worden; Von dem erlöseten Jerusalem durch den thewren Fürsten Gottfrieden Hertzogen von Boullion.«
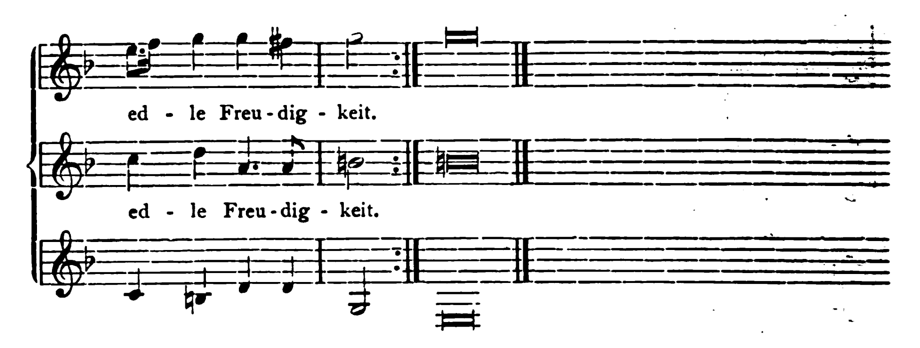
Jetzt bringt der Text eine genaue Inhaltsangabe eines jeden Acts des Schauspiels, am Rande sind zugleich die Darsteller angegeben: FAMA ORIENTALIS, welche zuerst auftritt, war durch JOHANNES CHRISTIANUS FROMMAN, GOTTFRIED VON BOUILLON durch CHRISTOPHORUS KLEY THURINGIUS dargestellt u. s. w. Nach dem ersten Act »damit der Auffzug zu dem andern Acte gehörig desto besser gerichtet vnd die Personen vmbgekleidet werden, kamen hervor Zween Morionen Roll vnd Troll, schimpfiereten vnter einander mit teutschen Reimen vnd erlustigten die Zuhörer.« Darauf folgte der Auffzug von den Amazonischen Jungfrawen, welche wider die Männer stritten. Die Jungfrawen hatten sich zierlich gekleidet mit Schildern vnd Säbeln versehen. — Nechst diesen erschienen die Männer in gleicher Anzahl vnd Ordnung. Bei dem ersten Classico wie auch bey dem letzten wurde nicht gestritten, sondern nur triumphiret aber bey den andern. Ist sehr wohl zu sehen gewesen. Denn obgleich die Personen nicht redten, Wurden doch mit Geberden die Worte sehr bescheidentlich agiret. War auch lustig zu hören. Wenn unter dem Namen der Königin vnd des Führers nur eine Stimme, unter dem Namen der Amazonen vnd Männer 4 Stimmen in die Instrument: Aber bei dem Classico ein sehr voller Chor gebraucht wurde.«

Hierzu hat FRANCK wiederum in derselben Weise wie vorher einen vierstimmigen Tonsatz geschrieben.[1]) Reizend ist das »Traumliedlein« so bei dem Fürsten GOTTFRIED von den Engeln gesungen worden:



[1]) Veröffentlicht in des Verfassers: Allgemeine Geschichte der Musik II, Notenbeilagen Nr. 32.

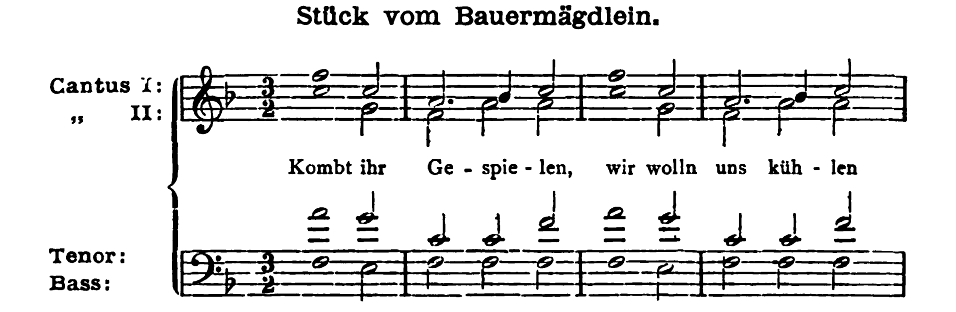

was lie - gest du in Sor - gen? was lie - gest du in
den dir die Furcht ver - bor - gen, den dir die Furcht ver-
Sor - gen? was lie - gest du in Sor - gen? was lie - gest du in
bor - gen, den dir die Furcht ver - bor - gen, den dir die Furcht ver-
was lie - gest
den dir die
Sor - gen? was lie - gest du in Sor - gen? Er-
bor - gen, den dir die Furcht ver - bor - gen.
Sor - gen? was lie - gest du in Sor - - gen? Er-
bor - gen, den dir die Furcht ver - bor - - gen.
du in Sor - - gen?
Furcht ver - bor - - gen.
heb dein stren-ges Her - tze aus tief-ster Trau - rig-
heb dein stren-ges Her - tze aus tief-ster Trau - rig-
keit. Er - lö - se aus dem Schmer - ze Dein
keit. Er - lö - se aus dem Schmer-ze Dein
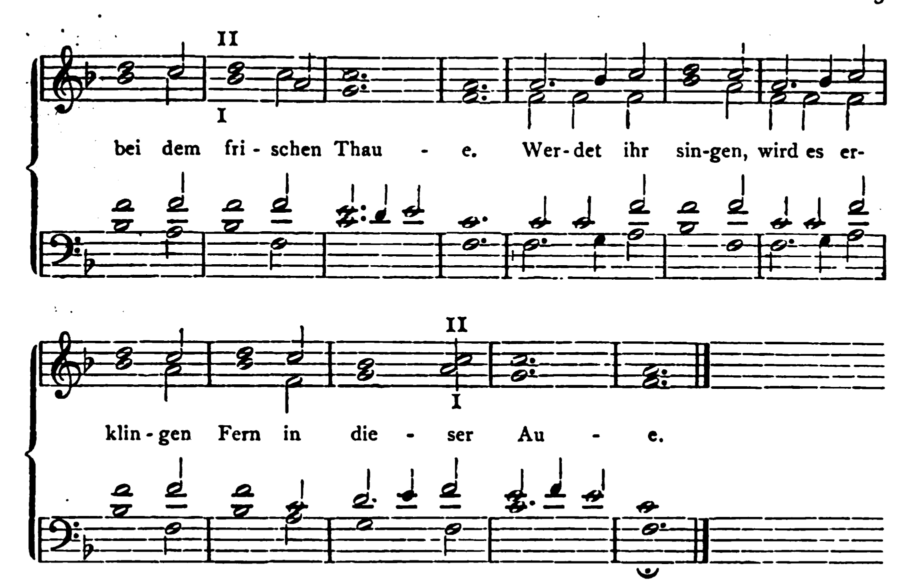


Am Schluss des zweiten Acts treten auch wieder wie am Schluss des ersten die Mormonen auf: »vnd redeten einen Aulicum, zwar mit lateinischen Worten, doch auff eine lächerliche Art an, dass alle Zuhörer sich darbey erlustigten«. Vor dem dritten Act wird als Interscenia ein Spartaner-Aufzug »agiret«, zu dem FRANCK wieder einen Tonsatz ganz in der angegebenen Weise geschrieben hat.[1]) »Zum Anfange (des vierten Acts) zogen auff vier Bawren-Mägdlein und sungen ingesambt in die Instrumenten, welchen vier Jünglinge in der Octave antworteten. Die Mägdlein begaben sich etwas in die Höhe, aber die Jünglinge blieben hunten: Darauff fing an ein Person nach der andern allein in die Instrument zu agiren vnd zu singen, biss zulezt die Mägdlein vnd Jünglinge gegen einander widerumb certirten. Dieses ist nach sehr altem Gebrauch der Thüringer eingestellet worden, bey welchem vordessen das ganze Volck umb den Sommer mit Singen zu stritte, vnd mit leidlichen Stichworten sich vexirete, wie wol es nicht jederzeit ohne Zorn abgelauffen«.

FRANCK's Musik hierzu mag noch einen Platz hier finden:

Stück vom Bauermägdlein.



1) Siehe Notenbeilage Nr. 34 der Allgemeinen Musikgeschichte II.



Der letzte Act bringt noch als Zwischenspiel die Fabel von dem Juden, die wieder von FRANCK vierstimmig bearbeitet ist; aber ausdrücklich bemerkt der Bericht: »ist nur die Melodey des Tenores in die Instrument gesungen worden«.[1])

Aus dem Schluss des ganzen Berichts ersehen wir, dass FRANCK mehrere solcher Schulkomödien mit Musik versah. »Die Composition zu den Auffzügen hat der Weitberühmte Musicus Herr Melchior Franck, der dem Fürstlichen Gymnasio offt vnd viel in dergleichen Actibus Gratificiret vnd frey gewillfahret, ausgefertigt«. In diesen Interludia hält er noch an der alten Praxis fest, auch die Einzelgesänge in Chorweise zu setzen, während er doch in seinen »Geistlichen Concerten« schon auch den Einzelgesang mit Sorgfalt einführt und pflegt.

Nach dieser Seite erscheint eines der wol ältesten gedruckten Singspiele »dergleichen (was die Musik betrifft, ohne welche es ein todtes Werk ist) in Teutschland noch nicht in Druck kommen«, »Das geistlich Waldgedicht« (oder Freudenspiel, genannt Seelewig. Gesangsweis auf Italiänische Art gesetzet durch JOHANN GOTTLIEB STADEN,[2]) ein bedeutsamer Fortschritt.

---

1) Ebendaselbst Nr. 36.

2) In dem vierten Theil der Gesprächspiele, so bey Teutschliebenden Gesellschaften an- und auszuführen. Gefertigt durch meinen Mitgenossen der hochlöblichen fruchtbringenden Gesellschaft Nürnberg, gedruckt und verlegt bey Wolffgang Endtern. Im Jahre 1644.

Die Thätigkeit der ersten schlesischen Dichterschule konnte nicht ohne Einfluss auf die Entwickelung des deutschen Singspiels bleiben. MARTIN OPITZ von BOBERFELD rief durch seine Bestrebungen die Nachbildung der antiken Tragödie und höfische Fest- und Singspiele hervor. Der oben erwähnte Bericht über die Darstellung der Schulkomödie in Coburg verheisst ausdrücklich: »Bey ehester Gelegenheit sol ein ander Actus in unserer Teutschen Muttersprach aber theils auff Oratorische Art, theils aber auff Poetische Weise wie solche der Hochvortreffliche HEINSIUS angefangen, vnd der Sinnreiche OPITIUS fort-

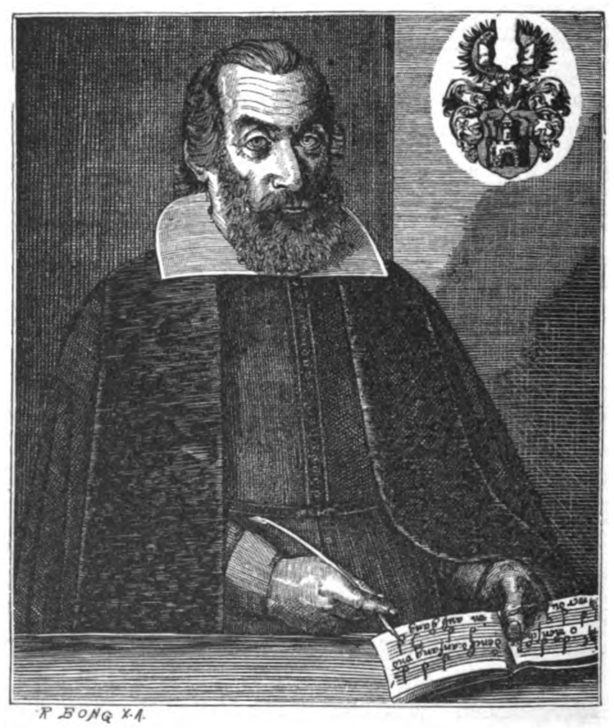


Abb. 97. JOHANN GOTTLIEB STADEN.

gesetzet erfolgen.« In den deutschen Schwänken spielt das Lied eine nicht unwichtige Rolle; JACOB AYRER und PAUL REBHUHN schrieben Singspiele und der letztere componirte wol auch die eingestreuten Lieder selbst. Darin, dass das Lied gewissermaassen die Grundlage für die weitere Entwickelung der dramatischen Musik in Deutschland bildete, dürfte namentlich der Grund ihrer herrlichen Entwickelung zu suchen sein. Das ist schon an dem oben erwähnten Singspiel von JOHANN GOTTLIEB STADEN (Abb. 97) zu ersehen.

Der treffliche Meister ist 1581 in Nürnberg geboren, war im Jahre 1609 Hoforganist des Kurfürsten von Brandenburg, ging dann nach Nürnberg als Organist an die Kirche St. Lorenz und später an die Hauptkirche St. Sebaldus. 1636 ereilte ihn der Tod. Nach GERBER war sein Wahlspruch: »Italiener nicht alles wissen, Deutsche auch was kennen«, dessen Wahrheit er im vollen Umfange auch bethätigte. Seine »Geistliche Gesänge mit 3—7 Stimmen« (1609), die »Harmoniae sacrae« (1618, 1621), »die vierstimmigen geistlichen Gesänge; Kirchenmusik zu 2—14 Stimmen« (1625, 1626), wie seine zahlreichen weltlichen Lieder und Instrumentalwerke (1609): »Venus Kräntzlein« (1611), »Newe Paduanen, Galliarden, Currenten, Balletten, Intraden und Canzonen« gehören zu den bedeutendsten derartigen Tonsätzen jener Zeit, und zeigen ihn als einen äusserst durchbildeten Meister.

Das erwähnte Singspiel[1]) erscheint nur angeregt von der italienischen Weise, durchaus aber nicht beeinflusst durch dieselbe. Anlage und Ausführung seiner Musik sind echt deutsch. Das Bestreben der Italiener ist von vornherein vorwiegend auf möglichst treue Darstellung der einzelnen Züge des Gedichts, die sie einerseits durch eine möglichst entschiedene Declamation, andrerseits durch die instrumentale oder harmonische Behandlung erreichten, gerichtet. CACCINI, PERI und selbst noch CARISSIMI suchten und fanden den dramatischen Ausdruck vorwiegend in der, durch ein Reihe charakteristischer Intervallenschritte ausgezeichneten Declamation; MONTEVERDE und die Madrigalisten dagegen in einem besonders fein zusammengesetzten harmonischen Klangcolorit, und diese beiden Richtungen blieben bald ausschliesslich in der italienischen Oper herrschend. STADEN's Singspiel zeigt, dass die deutsche Oper früh einen andern Weg einschlug. Zu einer besonders charakteristischen Declamation bot der Text auch weniger Veranlassung. Dagegen wäre eine instrumentale Decoration im Sinne MONTEVERDE's wol angemessen gewesen. STADEN berücksichtigt diese nur sehr wenig. Nach Angabe der ersten Seite bestand sein Orchester aus »3 Geigen, 3 Flöten, 3 Schalmeien und 1 grobes Horn«, aber ohne dass die Blasinstrumente irgendwie selbständig eingreifen. »Den Grund,« heisst es ferner, »dieser Musik führt eine Theorba durch und durch.« Dafür versucht STADEN bereits den abweichenden Charakter seiner Personen musikalisch festzuhalten. Das zeigt sich schon in der Wahl der Stimmgattung. Bei den Italienern sollte sich sehr bald in Bezug hierauf eine neue Praxis entwickeln, nach welcher man Männerrollen mit hohen Sopran- und Altstimmen besetzte. Die Wahl der Stimmen wird bei

[1]) Einen ausführlichen Bericht darüber bringt des Verfassers: Allgemeine Musikgeschichte II, pag. 159 ff.

STADEN bereits durch den Charakter der einzelnen Personen bestimmt und er versucht zugleich diesem auch in den einzelnen Musikstücken schon entsprechenden Ausdruck zu geben. Die gefühlvolle Seelewig singt anders wie die verführerische Sinnigunde und der Charakter der Gwissulda und Hertzigild sind ebenso gut auseinander gehalten. Das gilt auch von den Männerrollen. Die deutsche Schule ringt unablässig nach formeller Festigung, durch welche allein eine treffende Charakteristik der handelnden Personen zu ermöglichen ist. Daher geht die deutsche Oper ganz bewusst vom Liede aus, das bald zur Arie und zum Ensemble erweitert wurde. Sätze, wie die Arie des TRÜGEWALD: »Künsteling, ich muss dir klagen« oder das Duett der Seelewig und Sinnigunde: »Die goldene Sonne schwebt über dem Meer« dürften schwerlich in den gleichartigen musikalischen Dramen der Italiener zu finden sein. Schliesslich sei auch noch auf die beiden Nummern verwiesen, in denen STADEN nach entschieden drastisch-dramatischer Wirkung sucht: die zwei Arien der Seelewig und der Sinnigunde. In dem Gesange der Seelewig wird der gerade Tact in ganz eigenthümlich widerwilliger Weise dargestellt, um die vollständige Auflösung in Schmerz zu charakterisiren, und die Arie der Sinnigunde ist mit dem bunten Schmuck der Coloratur ausgestattet, um den Flügelschlag, das Schmettern und Jubiliren der Nachtigall darzustellen.

Ob dieses Singspiel öffentlich dargestellt worden ist, wissen wir nicht. Jedenfalls war mit ihm der Stil der deutschen Oper begründet, der bald durch KEISER bedeutende Erfolge erzielen sollte. Eine wirklich stehende deutsche Oper wurde erst in den letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts zu Hamburg gegründet. Wol fanden vereinzelte Vorstellungen namentlich in der letzten Hälfte des Jahrhunderts an allen deutschen Höfen statt, allein es waren dies fast nur italienische Opern, ein- und ausgeführt durch italienische Componisten, die in dieser Zeit an den deutschen Höfen thätig waren. Einer besonderen Pflege hatten sich diese Spiele am sächsischen Hofe zu erfreuen, und JOHANN GEORG I. hat wol unstreitig die Aufführung der ersten deutschen Oper veranlasst. Er wollte zur Feier der Vermählung seiner Tochter SOPHIE mit dem Landgrafen GEORG von Hessen-Darmstadt, der als besonders gelehrt galt, etwas ganz Aussergewöhnliches zur Aufführung bringen, und veranlasste den Dichter MARTIN OPITZ, damals Secretair des Burggrafen und Kammerpräsidenten CARL HANNIBAL von Dohna, die »Daphne« von OTTAVIO RINUCCINI deutsch zu bearbeiten.[1]) Warum

[1]) nicht nur zu übersetzen. Auf dem Titel ist ausdrücklich vermerkt: »Auss mehrentheils eigner erfindung geschrieben von Martin Opitzen 1627«.

HEINRICH SCHÜTZ bewogen wurde, diese Uebersetzung mit einer neuen Musik zu versehen, da doch die von JACOB PERI in Italien sehr beliebt war, ist nicht bekannt; vielleicht fanden damals schon weder der deutsche Fürst, noch der deutsche Meister Gefallen an ihr. Die »Pastoral Tragicomoedia von der Daphne« wurde den 15. April »vffn Abendt mit der Musik von Schütz von den Musicanten musicaliter agiret«. Die Musik ist leider nicht wieder aufgefunden worden, doch scheint sie dem fürstlichen Bräutigam gefallen zu haben, er kaufte bald darauf eine Symphonia sacra von SCHÜTZ.[1])

Eine bestimmte Richtung gewannen indess diese Bestrebungen auch in Deutschland erst mit Einführung der stehenden Bühnen. 1678 verbanden sich der nachmalige Rathsherr in Hamburg, Juris utriusque Licentiatus GERHARD SCHOTT, der Licentiat LÜTJENS und der Organist an der Katharinenkirche, JOHANN ADAM REINKENS, und errichteten mit specieller Erlaubniss des geistlichen Ministerii die erste stehende Bühne in Hamburg. Die Aufführungen begannen in einem, auf dem Gänsemarkte an der Alsterseite errichteten Theater mit einem Singspiel: »Adam und Eva« oder »der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch«, verfasst von einem kaiserlich gekrönten Poeten Namens RICHTER. Text und Einrichtung dieses Singspiels wie der meisten folgenden lassen deutlich erkennen, dass sie aus den Volksschauspielen hervorgegangen sind. Selbst die, dem Italienischen entlehnten, wie »Orontes« oder »der verlorene und wiedergefundene königliche Prinz aus Candia« wurden wie Possenspiele behandelt. Die Musik hierzu war gewiss dem entsprechend; die grosse Mehrzahl der bis 1690 aufgeführten Opern war von Dilettanten in Musik gesetzt.

Zu dem oben erwähnten: »Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch«, schrieb ein bedeutender Musiker, JOHANN THEILE, die Musik.

Er ist am 29. Juli 1646 als der Sohn eines Schreibers in Naumburg a. d. Saale geboren, wo er, neben einer gediegenen Schulbildung, auch eine gründliche Unterweisung in der Musik durch den Stadtcantor SCHEFFLER erhielt. Da er in Halle, wohin er gegangen war, um die Universität zu besuchen, für seine musikalische Thätigkeit nicht den geeigneten Boden fand, so wandte er sich nach Leipzig, das ihm reichlich bot, was er suchte. Als er dann erfuhr, dass HEINRICH SCHÜTZ in Weissenfels seinen Wohnsitz genommen hatte, ging er dorthin, um unter diesem Meister seine Studien im Contrapunkt zu vollenden. Nachdem er dann längere Zeit in Stettin und Lübeck und als Kapellmeister in Gottorp gelebt hatte, kam er nach Hamburg, und hier schrieb er im Auftrage zu dem

[1]) Moritz Fürstenau: »Zur Geschichte der Musik und des Theaters«, pag. 98. Dresden 1861.

oben erwähnten Singspiel »Adam und Eva« und dann noch zu »Orontes« die Musik. Nachdem er noch als Kapellmeister in Wolfenbüttel und dann in Merseburg gewirkt hatte, wandte er sich nach seiner Vaterstadt, und hier starb er im Hause seines Sohnes 1724. Ausser den erwähnten Werken schrieb er: Messen im Palästrinastil, Sonaten, Präludien, Couranten, Airs und Sarabanden und auch zwei theoretische Abhandlungen.

Von seiner Musik zu den Singspielen ist uns nichts erhalten worden, doch lässt die Einrichtung des Textbuches erkennen, dass sie sich wol nur durch einen etwas grösseren Reichthum der aufgewandten Mittel von der STADEN'schen unterschied. Im Texte wechseln Recitative und strophisch gegliederte Arien, Duetten und Chöre.

Eine grössere Anzahl von Opern schrieb für die Hamburger Bühne, ausser dem Doctor der Medicin FÖRTSCH, ein vortrefflicher Musiker: JOHANN WOLFGANG FRANCK, der als Kapellmeister in Hamburg thätig war; um 1687 ging er nach Spanien und errang dort die Gunst Königs CARL II.; wol in Folge dessen starb er unter Mördershand. In der Zeit von 1678—1686 kamen 15 Opern von ihm in Hamburg zur Aufführung; darunter: »Aeneas« — »Alceste« — »Semele« — »Hannibal« — »Attila« — »Diocletian«. Grössere Erfolge errang er mit seinen geistlichen Liedern, namentlich zu Texten von dem, jener Zeit hoch gefeierten Dichter H. ELMENHORST.[1]) Nicht nur für die Entwickelung des Hamburger Opernunternehmens, sondern des Opernstils überhaupt hochbedeutungsvoll wurden zwei andere Hamburger Kapellmeister und Componisten: SIGISMUND KUSSER und vor allem REINHARD KAISER. Beide gehören zwar noch in das letzte Jahrzehnt dieses Jahrhunderts, allein die Hauptthätigkeit des Letzteren namentlich fällt erst in das nächste Jahrhundert, weshalb wir den Gang der weiteren Entwickelung erst im nächsten Abschnitt im Zusammenhange betrachten.

Zu höherer künstlerischer Entwickelung war inzwischen auch das geistliche Concert und das Oratorium — dies namentlich in der Form der Passionsmusik — gelangt. HEINRICH SCHÜTZ (Abb. 98) ist es, der diesen ganzen Entwickelungsprozess zu einem ersten Abschluss brachte.

SCHÜTZ, der unzweifelhaft grösste unter den drei grossen »S« des 17. Jahrhunderts (auch SAGITTARIUS genannt), ist am 8. October 1585 zu Köstritz im sächsischen Voigtlande geboren. Später scheinen seine Eltern ihren Wohnsitz in Weissenfels genommen zu haben, von wo aus der reichbegabte Sohn nach Cassel in die Hofkapelle des Landgrafen MORITZ als Kapellknabe kam. Da er nach dem Willen seiner Eltern Jurist werden sollte,

1) S. Dr. Friedrich Zelle: Joh. Wolfg. Franck. Berlin 1889. R. Gärtner's Buchhandlung.



bezog er nach erlangter Reife die Universität Marburg, und wie sehr er auch die Musik liebte und übte, rüstete er sich dennoch zu promoviren, als ihm der Landgraf, der 1609 nach Marburg kam, »seinen Lebensweg verrückte«, indem er ihn veranlasste, nach Italien zu gehen und unter



Abb. 98. HEINRICH SCHÜTZ.

GABRIELI's Leitung sich ganz der Musik zu widmen. 1613 kehrte er wieder zurück in das Haus seiner Eltern, und beinahe wäre er wieder zum Studium der Rechtswissenschaft zurückgekehrt. Da erhielt er eine Einladung nach

Dresden, bei der Taufe des Herzogs AUGUST die kurfürstliche Kapelle zu dirigiren (1614), und dies Ereigniss wurde für sein ferneres Leben entscheidend. Das Schreiben, in welchem dem Kurfürst JOHANN GEORG von Sachsen für SCHÜTZ Urlaub zu dieser Reise erbittet, bezeugt, dass dieser Organist des Landgrafen MORITZ war. Schon im folgenden Jahre erbat der Kurfürst, »dem SCHÜTZEN's Qualitäten sehr wohlgefallen«, den Meister auf's Neue vom Landgrafen »auf ein paar Jahre«, und der Landgraf ertheilte SCHÜTZ Urlaub auf zwei Jahre. Aber schon im December 1616 verlangte er, dass SCHÜTZ wieder zurückkehren solle. Der Kurfürst erwirkte indess neuen Urlaub, und wie sehr auch der Landgraf, der den Künstler liebte und schätzte, sich dagegen sträubte, der Kurfürst setzte es endlich durch, dass er ihm den ausgezeichneten Meister ganz überliess. 1617 trat SCHÜTZ definitiv in das Amt eines Kurfürstlich Sächsischen Kapellmeisters, das er 55 Jahre mit seltener Ausdauer auch unter den schwierigsten Verhältnissen und mit aussergewöhnlichem Erfolge versah; er erhob die Kapelle bald zu einer der ersten seiner Zeit. 1628 unternahm er seine zweite Reise nach Italien, um sich nach seinen eigenen Worten nach »der inzwischen aufgebrachten neuen und heutigen Tags gebräuchlichen Manier der Musik zu erkundigen«, zum Theil allerdings auch, weil er durch den Tod seiner geliebten Frau MARGARETHA geb. WILDECK in grosse Betrübniss gekommen und von der italienischen Reise Linderung seines Schmerzes erhoffen durfte. Erst im Spätherbst 1629 kehrte er zurück nach Dresden. Als Sachsen immer schwerer durch den dreissigjährigen Krieg heimgesucht wurde, sah SCHÜTZ ein, dass seine Thätigkeit vollständig gelähmt werden würde, und so ging er mit Einwilligung des Kurfürsten nach Dänemark, um dem König CHRISTIAN IV. eine Kapelle einzurichten. 1635 kehrte er erst wieder nach Dresden zurück. 1638 finden wir ihn dann bei dem Herzog GEORG von Braunschweig. Darauf scheint er noch einmal in Dänemark gewesen zu sein, von wo er erst 1641 wieder nach Dresden zurückkehrte. Allmälig wurde ihm der Dienst bei der Kapelle beschwerlich und so bittet er wiederholt um Erleichterung desselben, und seit 1645 hegte er den Wunsch, sich nach Weissenfels zurückziehen zu dürfen. Etwa um 1665 wurde er zum Oberkapellmeister ernannt und am 6. November 1672 starb er im Alter von 87 Jahren und 23 Tagen. Nach seinem Wunsche wurde er in der Vorhalle der alten Frauenkirche, wo auch seine Gattin lange vor ihm eine Ruhestatt gefunden hatte, begraben.

Unter der Leitung der bedeutendsten Vertreter der neuen italienischen Gesangsweise hatte er sich diese weit mehr zu eigen gemacht, wie PRÄTORIUS, und weil ihm zugleich die deutsche, aus Lied und Choral sich neu gestaltende Weise tonkünstlerischen Schaffens ureigen war, so vermochte er beide viel inniger zu verschmelzen, wie PRÄTORIUS und die meisten der erwähnten Meister. Während bei PRÄTORIUS der Einfluss Italiens meist zersetzend auf die gefestigte Form wirkt, macht er sich bei SCHÜTZ schon selbständig gestaltend geltend, und zwar in doppelter Richtung. In den geistlichen Concerten (1639) wie im zweiten Theile seiner »Symphoniae sacrae« (1647 und 1650) und

der »Musicalia ad chorum sacrum« (1648) begegnen wir ähnlichen Choralbearbeitungen; aber sie geben den Choral auch dann noch in seinen Umrissen ganz leicht erkennbar, wenn die Melodie in Figurenwerk aufgelöst ist. Auch für den Gemeindegesang wurde SCHÜTZ durch seine Bearbeitungen der Psalmen von Dr. CORNELIUS BECKER, welche dieser, wie bereits erwähnt, dem Psalter von LOBWASSER entgegensetzte, hochbedeutend. Er hatte sie ursprünglich für die Morgen- und Abendandachten seiner Kapellknaben gesetzt; 1628 erschien das ganze Werk bei Georg Hofmann in Freiburg im Meissenschen. Das »Vorwort an die gutherzigen Leser« macht uns mit einer Neuerung bekannt, die durch die neue italienische Weise hervorgerufen ist, und von Bedeutung für die weitere Entwickelung werden musste. Wir erfahren, dass der Meister anstatt der Breven und Semibreven $^2/_1$- und $^1/_1$-Noten, anstatt der Minimen, Semiminimen und Fussa $^1/_2$-, $^1/_4$- und $^1/_8$-Noten angewendet habe, der grösseren Lebhaftigkeit des Vortrages halber. Statt der Pausen setzt er Strichlein am Schlusse der Zeilen, weil ja doch die Pausen in diesen Gesängen nicht eigentlich beobachtet, sondern ohne Tact nach Anleitung der Worte viel anmuthiger gesungen würden.

Diese energische Beschäftigung mit dem Choral einer- und der declamatorischen Weise Italiens andererseits lässt bei ihm die Arie gegenüber dem recitirenden Gesange energischer hervortreten. In den »Psalmen Davids sammt etlichen Motetten und Concerten mit acht und mehr Stimmen« (Dresden 1619) macht er einen Versuch, die neue declamatorische Weise Italiens auf grössere Tonstücke überzutragen und sie dennoch mit dem instrumentalen Colorit, das sich eng an den Gesang anschliesst, auszustatten. In anderer Weise wird der Einfluss Italiens in seiner 1623 zu Dresden gedruckten »Geschichte der Auferstehung des Herrn« wirksam. Nach dem üblichen, von einem sechsstimmigen Chore gesungenen Introitus: »Die Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird«, beginnt der Evangelist seinen Bericht in der psalmodirenden Art der kirchlichen Intonationen; die bedeutenderen Stellen werden durch bedeutsamere Declamation hervorgehoben. Die handelnden Personen: der Herr, der Engel, Magdalena, einzelne Jünger u. s. w., treten selbständig heraus in mehr concertirend gehaltenen Sätzen, arienhaft und ein- oder zweistimmig, nach Anzahl der betreffenden Personen. Damit ist die neue Form des Oratoriums gewonnen, gegenüber der älteren, bei der Alles in Chorweise ausgeführt wurde, so dass die verschiedenen Personen nur durch die Verschiedenheit der Zusammensetzung der Chöre unterschieden werden konnten.

Die »Symphoniae sacrae« (Theil I, um 1629 zu Venedig) erscheinen als die Frucht einer zweiten Reise nach Italien, die er nach seinem eigenen Zeugniss anstellte, um die dort inzwischen neu aufgebrachte Manier der Musik kennen zu lernen; sie enthalten bereits die Arienform in drei Theilen ziemlich sicher und fest ausgebildet. Noch entschiedener tritt diese Form heraus in den geistlichen Concerten, deren erster Theil 1633 in Leipzig und der zweite 1636 in Dresden erschien. Jener enthält vier Gesänge für eine Stimme — nach seiner eigenen Bezeichnung: in stylo oratorio — gesetzt, elf für zwei, darunter mehrere reicher colorirt, vier drei- und vier vierstimmige, welche die Arienform mehr oder weniger bestimmt ausprägen. Die letzten fünf sind mehr in Choralweise gesetzt. Das Werk ist in sofern noch bedeutsam, als es auch Vortragsbezeichnungen enthält, wie »submisse, fortiter, tarde, celeriter«, ein Verfahren, das er wahrscheinlich auch von GABRIELI gelernt hatte und das nach PRÄTORIUS[1]) auch von den Sängern schon ausgeübt wurde. Im zweiten Theil der »Symphoniae sacrae« (um 1647 in Dresden erschienen) scheint SCHÜTZ mehr von der sinnlich wirksameren Weise MONTEVERDE's beeinflusst, während er sich in den erwähnten »Musicalia ad chorum sacrum« wieder mehr seinem Lehrer GABRIELI anschliesst. Alle diese Werke sind indess nur Vorarbeiten für die wirklich oratorisch angelegten des dritten Theils der »Symphoniae sacrae«, der 1656 zu Dresden erschien, und mit den vier Passionen: Historia des Leidens und Sterbens unseres Heylandes Jesu Christi nach dem St. Mattheum, Marcum, Lucam und St. Johannem, die SCHÜTZ 1666 in seinem 81. Jahre schrieb, den Höhepunkt nicht nur der Wirksamkeit des Meisters, sondern der ganzen Entwickelung des Zeitraums bilden. Sämmtliche Personen treten neben dem erzählenden Evangelisten in Recitativen selbstredend auf, und die Hohenpriester und Schriftgelehrten, die Jünger Jesu, die Knechte, die Aeltesten der Juden, wie der ganze Haufen in kurzen, aber ausserordentlich charakteristischen Chören.[2])

Im Uebrigen schliesst sich SCHÜTZ noch so streng der älteren Form der Passion an, dass er, bei dem wir doch so trefflichen Arbeiten auf dem Gebiete des begleiteten Gesanges begegnen, der so meisterlich schon Instrumentales und Vocales ineinander zu weben verstand, sich der Instrumente hier ganz enthält und auch auf die Arienform verzichtet, in welcher er schon Bedeutendes leistete. Mit diesen Pas-

[1]) Syntagma mus. III. pag. 132.

[2]) Einen ausführlichen Bericht mit zahlreichen Notenbeispielen bringt des Verfassers: Allgemeine Musikgeschichte II. pag. 188 ff.

sionen hatte er die Form in ihren Grundzügen festgestellt. SEBASTIANI, KEISER, MATTHESON und selbst HÄNDEL und JOH. SEB. BACH, um wie viel tiefer sie auch die heilige Geschichte erfassten und in wie mächtiger und reicher ausgeführten Tonbildern sie dieselbe darstellten, sind über diese Grundformen nicht hinausgegangen.

An der Erweiterung des geistlichen Concerts wirkten noch neben und mit SCHÜTZ gleichzeitig J. H. SCHEIN, der seinen Concerten[1]) den Choral zu Grunde legt, während er in seinen früheren Schöpfungen[2]) sich als Meister des Liedes erweist.

JOHANNES ROSENMÜLLER — in Chursachsen geboren, starb als Kapellmeister in Wolfenbüttel 1680 — erstrebte und erreichte eine strengere strophische Gliederung seiner Concerte. Seine »Kernsprüche, mehrentheils aus heiliger Schrift alten und neuen Testaments« (1648 und 1653 zu Leipzig erschienen) sind in Concertweise theils auf deutsche, theils auf lateinische Bibeltexte gesetzt. Sie enthalten eine Reihe fest abgegrenzter Tonsätze, die innerlich und äusserlich durch einen, immer wiederkehrenden Hauptgedanken verbunden sind. Damit ist die Form der Cantate begründet, in welcher dann JOH. SEB. BACH eine so wunderbare Thätigkeit entwickeln sollte. Zunächst benutzte ANDREAS HAMMERSCHMIDT diese Form, um den Kunstgesang mit dem Gemeindegesang in Verbindung zu bringen. Eine noch genialere Verschmelzung von kirchlicher Weise mit dem Kunstgesange versuchten und fanden die beiden schon erwähnten thüringer Meister, die als unmittelbare Vorgänger JOH. SEB. BACH's zu bezeichnen sind: JOH. RUDOLPH AHLE und dessen Sohn JOHANN GEORG.

JOH. RUDOLPH AHLE ist am Weihnachtsabend 1625 zu Mühlhausen in Thüringen geboren; 1643 ging er nach Göttingen und widmete sich unter dem berühmten GEORG ANDREAS FABRICIUS ernsten wissenschaftlichen Studien, welche er dann 1645 auf der hohen Schule zu Erfurt fortsetzte. Bald darauf wurde ihm das Cantorat an der Andreaskirche übergeben. 1649 folgte er einem Rufe nach seiner Vaterstadt als Organist an die Hauptkirche zu St. Blasien. 1655 wurde er in den Rath der Stadt aufgenommen und bald darauf zum Bürgermeister der freien Reichsstadt erwählt. Ehrenvoll verwaltete er das Amt bis an seinen 1673 erfolgten Tod.

In seinem »Thüringischen neu gepflanzten Lustgarten« mit 26 geistlichen Concerten (1657, 1658), dem »Nebengang des neu gepflanzten Thüringischen Lustgartens« (1663) und dem letzten Theil »Zehn neue

[1]) Zu vier Stimmen, Leipzig 1612, und »Geistliche Concerte mit III, IV, V und VI Stimmen zu sampt den General-Bass auff jetzt gebräuchliche italienische Invention«, Leipzig 1618 und 1626.

[2]) Cymbalum Sionium 1615.

geistliche Concertgewächse« (1665) schliesst er sich ziemlich eng an HAMMERSCHMIDT an; erst mit den »Neuen geistlichen Andachten« (1662 und 1664) wie den geistlichen »Fest- und Communionandachten« (1674) hat er die festgefügte Form der Arie gewonnen, die noch knapper wie bei SCHÜTZ gehalten, vom Lied ausgehend, die Grundlage für die weitere Entwickelung geworden ist. Eine Erweiterung, so dass sie JOH. SEB. BACH zum Muster dienen konnte, erfuhr die Form schon durch den Sohn:

JOHANN GEORG AHLE, der 1650 gleichfalls in Mühlhausen geboren wurde und nach dem Tode des Vaters 1673 dessen Amt an der Kirche zu St. Blasien übernahm. Auch er wurde in den Rath der Stadt berufen. 1680 erwarb er »wegen seiner Tugend und herrlichen Geschicklichkeit, sonderlich aber seiner trefflichen Wissenschaft in der edlen deutschen Poesie, wie auch seiner raren und anmuthigen Art in der belobten Musik und deren netter Composition halber« durch Kaiser LEOPOLD I. die Dichterkrone. Er starb 1706 am 1. December.

In seinen ersten Werken schliesst er sich zunächst ziemlich streng der Weise seines Vaters an, nur die Instrumente führt er bereits etwas selbständiger. Durch die arienmässigen Tonsätze seiner 1678 veröffentlichten »Unstrutischen Melpomene« und die 1679 veröffentlichte »Unstrutische Urania« oder die »Polyhymnia« und »Musikalische Mayenlust« (1676. 1677. 1678) ist die Form der Arie so entschieden festgestellt, dass man ihre Abstammung vom Liede nur ahnt und dass HÄNDEL und BACH sie nur weiter zu bilden brauchten, indem sie ihr einen bedeutenderen Inhalt aufnöthigten. Als Nachspiel verarbeitet AHLE meist die Motive zu beliebten Tänzen: Couranten, Giguen oder Sarabanden.

Noch verdient ein thüringischer Meister, WOLFGANG CARL BRIEGEL (1626 geboren), Erwähnung, der die Form bereits mit fast oratorischer Breite behandelte. Die Anfänge des oratorischen Stils zeigen sich bei ihm schon in gewissem Glanze und es lag nun nahe, den letzten Schritt zu thun und alle diese Momente künstlerischer Darstellung auf grosse weltgeschichtliche Ereignisse zu übertragen, um dem entsprechend die einzelnen Partien grossartiger auszugestalten. Die Anfänge hierzu begegnen uns gleichfalls schon in diesem Jahrhundert in

JOHANN SEBASTIANI, wenn auch nur der Anlage, nicht der Ausführung nach. Er ist zu Weimar 1622 geboren und lebte in Italien längere Zeit seinen Studien. 1650 kam er nach Königsberg und wurde hier 1661 Churbrandenburgischer Kapellmeister. Als solcher veröffentlichte er: »Das Leyden vnd Sterben unseres HERRN vnd Heylands Jesu Christi, in eine recitirende Harmonie von 5 singenden und 6 spielenden Stimmen nebst dem Basso continuo gesetzet«.
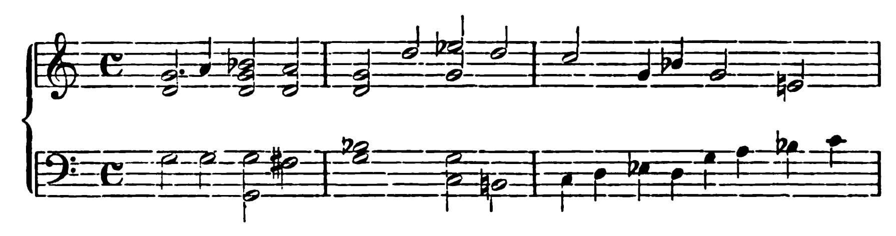
Es dürfte dies wol die erste Passion sein, auf welche die neue, vorher besprochene Concertweise Anwendung fand, welcher eine Instrumentalbegleitung (2 Violinen, 4 Violen und Bassus continuus nebst einer Orgel vnd andern subtilen Instrumenten, als Lauten, Theorben, Violen di Gamba oder da Braccio) und eingelegten Liederweisen (vom Sopran gesungen) beigefügt werden. SEBASTIANI hatte indess die italienische Weise ganz einseitig sich angeeignet, und dabei den deutschen Contrapunkt vernachlässigt; er vermochte wol anmuthige Melodien zu erfinden, nicht aber sie kunstvoll auszustatten. Daher kann seine Passion nur nach ihrer Anlage, nicht aber nach ihrer Ausführung als, die neuen Arbeiten der Meister des folgenden Jahrhunderts vorbereitend, angesehen werden.
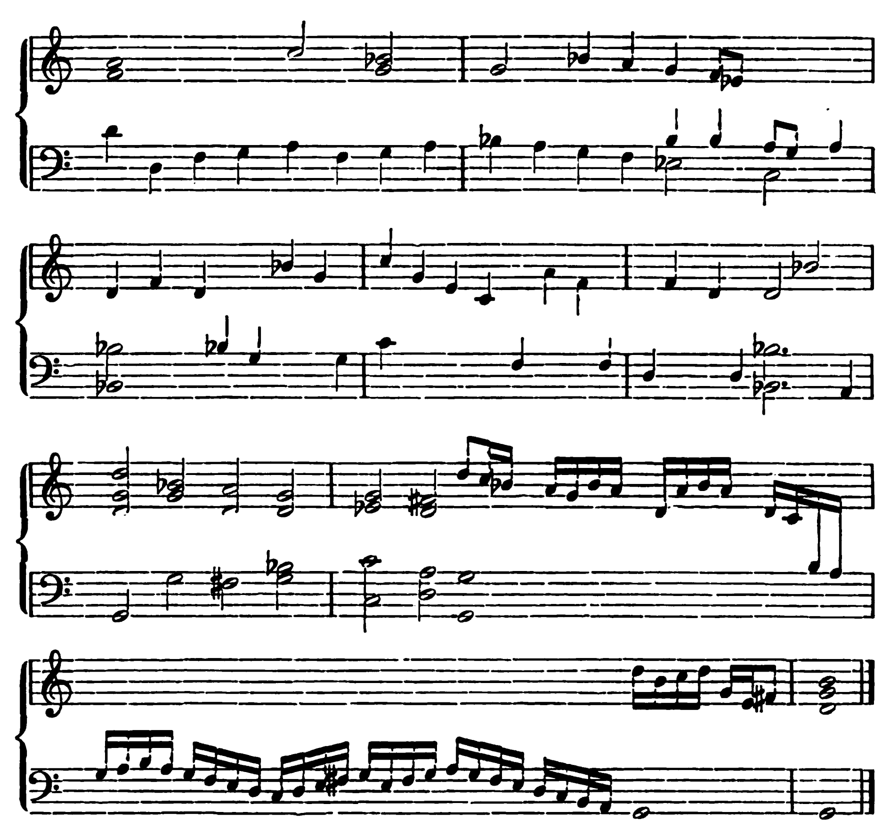


DRITTES KAPITEL.

DIE ENTWICKELUNG DER INSTRUMENTAL-FORMEN.

Orgel, Clavier und Laute sind es auch in diesem Zeitraum noch, welche am sorgsamsten gepflegt wurden, und ganz besonders das letztgenannte Instrument beeinflusste den neuen Instrumentalstil mehr als die anderen. Das Clavier wurde noch das ganze Jahrhundert hindurch den verschiedensten Experimenten unterworfen, um Klang und Spielweise zu verbessern; dabei war das Instrument ebenso wie die Orgel recht wol geeignet, den polyphonen Vocalstil nachzuahmen. Das wurde bei der Laute viel schwieriger und die Lautenisten waren wol zuerst darauf bedacht, eine eigene instrumentale Polyphonie zu finden. Während daher die Organisten und Cembalisten noch am vocalen Satz festhielten und diesen nur durch tonleiterartige Passagen und die erwähnten »Mordanten« ausschmückten, gaben die Lautenisten den Vocalsatz auf, schrieben ein- oder zweistimmig mit eingewobenen, mehr oder weniger vollen Accorden und verarbeiteten schon ganz lautengemäss erfundene Motive instrumental. Eine der reichhaltigsten Sammlungen von Lautenstücken ist die Sammlung von BESARDUS: »Thesaurus Harmonicos«, welche bereits 1603 bei GERARD GREUENBRUCH in Cöln erschien. Sie enthält eine ganze Reihe von Präludien, in denen bereits ein eigenthümlicher, auf Technik und Klang des Instrumentes berechneter Stil sich geltend macht, wie in dem nachstehend verzeichneten:





Nur die ersten Tacte erinnern noch an den vocalen Satz, im fünften schon beginnt ein freieres Spiel mit durchaus instrumental aufgelösten Accorden und lautenmässigen Gängen, und die Lautenisten pflegten diese Richtung mit solchem Eifer, dass sie sich bald den härtesten Vorwürfen über ihren verwilderten Tonsatz seitens der Contrapunktisten ausgesetzt sahen. Doch war es absolut nothwendig, dass jetzt auch die Natur des besonderen Instruments berücksichtigt wurde, und dass dies die Lautenisten mit einer gewissen Einseitigkeit thaten, das förderte den Instrumentalstil ganz ausserordentlich und machte sie zu Lehrmeistern der Organisten und Cembalisten. Diese begannen allmälig auch über das Diminuiren und Coloriren hinaus zu gehen und freies Figurenwerk einzuführen. Auch dies Coloriren und Diminuiren war in Italien von Orgelmeistern, wie CLAUDIO MERULO und JOHANN GABRIELI in eigenthümlicher Weise ausgeübt worden; aber der daraus sich entwickelnde eigenthümliche Orgelstil

sollte doch erst durch jene deutschen Meister gewonnen werden, welche die Choralmelodie entweder als Cantus firmus figurirt oder als Motiv zu fugirten Sätzen verarbeitet, benutzten.

Wenn wir hier einen Niederländer zuerst nennen, so geschieht es, weil er durch die Schüler, die auch aus Deutschland kamen, um seine Unterweisung zu suchen, für die deutsche Orgelmusik hochbedeutsam wurde. Es ist JAN PIETERS SWEELINCK (Abb. 99).

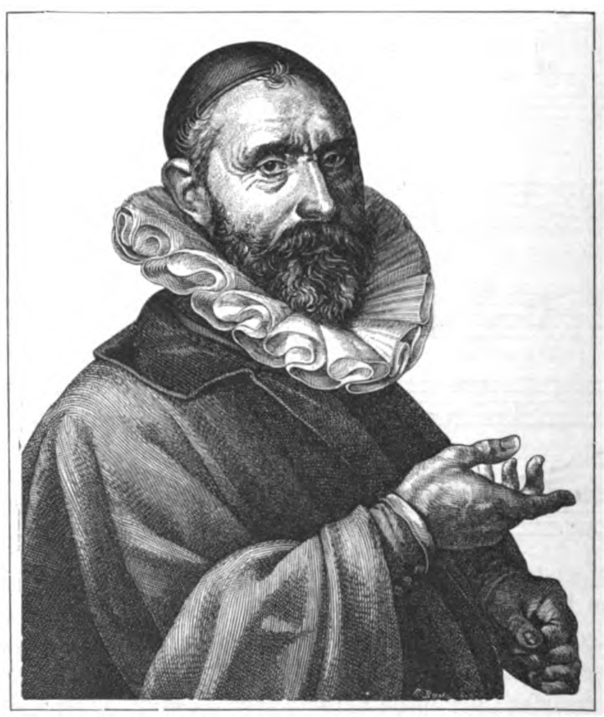


Abb. 99. JAN PIETERS SWEELINCK.

Er ist wahrscheinlich zu Deventer in Holland um 1561 geboren; bei ZARLINO und CYPRIAN DE RORE machte er seine Studien; später wurde er Organist an der alten Kirche zu Amsterdam, welches Amt auch sein Vater verwaltet hatte, und bald erwarb er sich den Ruf als ausgezeichneter Orgelmeister, so dass Schüler aller Nationalitäten herbei kamen, um seinen Unterricht zu geniessen. Die bedeutendsten unter diesen sind JACOB PRÄTORIUS und SAMUEL SCHEIDT, und namentlich der Letztere hat aussergewöhnlich viel zur Entwickelung des neuen Instrumentalstils beigetragen. Er starb 1621 am 16. October.

Ausser zahlreichen Vocalwerken schrieb SWEELINCK Fantasien, Toccaten und Variationen, in denen bereits der oben charakterisirte

selbständigere Instrumentalstil sich geltend macht. Wie bei den Lautenisten finden wir auch bei ihm, namentlich in den Fantasien, schon einzelne Stellen, die nicht nur den vocalen Contrapunkt zur Voraussetzung haben. Auch seine Themen erscheinen mehr instrumental erfunden und in den Variationen macht sich das Klangwesen des Instruments bereits geltend.

In derselben Richtung ist auch MICHAEL PRÄTORIUS thätig, jener Meister, der wol am eifrigsten bemüht war, »die neue Weise der Italo's« der deutschen zu vermitteln. Im siebenten Theil seiner »Sionischen Muse« (1609) und in seiner »Hymnodia Sionia« (1611) bringt er einzelne



Abb. 100. SAMUEL SCHEIDT.

Orgelstücke nicht für die Orgel in Tabulatur abgesetzt, sondern »pro organico« componirt, über Melodien lateinischer Kirchengesänge und deutsche Choräle, doch ist PRÄTORIUS auch hier nur mehr äusserlich angeregt von der neuen Weise, sein Hauptstreben ist auf eine möglichst klangvolle, sinnlich wirkende Darstellung des Chorals gerichtet, nicht aber auch auf eine, den eigentlichen Inhalt selbst nur oberflächlich darlegende.

Nach dieser Seite sollte erst der oben erwähnte Schüler von SWEELINCK, SAMUEL SCHEIDT (Abb. 100), erfolgreich wirken.

Ueber die äusseren Lebensumstände des Meisters wissen wir nur, dass er 1587 zu Halle an der Saale geboren ist und, nachdem er den Unterricht SWEELINCK's genossen, Organist an der Moritzkirche seiner Vaterstadt wurde. Später lebte er mehrere Jahre in Hamburg, ging dann aber wieder nach Halle zurück, wo er am 14. März 1654 starb. In seinem Testamente hatte er eine ansehnliche Summe zum Bau einer neuen Orgel in seiner Kirche ausgesetzt.

SCHEIDT zählt zu den grössten Orgelspielern seiner Zeit und mit seinen Compositionen half er den neuen Orgelstil begründen. Schon die 1620 zu Hamburg von ihm veröffentlichten »Cantiones sacrae octo vocum« enthalten Tonsätze, in denen er Choralmelodien mehr in der Weise des neuen, in grösserer Beweglichkeit ausgeführten Orgelstils, als des alten Vocalstils fugirt. Ganz und ausschliesslich ist sie erst in dem, vier Jahre später erschienenen Werke durchgeführt, in »Tabulatura nova« (Hamburg 1624). Das Werk enthält weltliche und geistliche Lieder und Tänze für die Orgel in der angegebenen Weise figurirt. Seine Choralbearbeitungen gewinnen dadurch höhere Bedeutung, dass ihnen wieder die künstlicheren Formen des Contrapunkts zu Grunde liegen.

Er wendet hierbei fast alle Formen des doppelten und einfachen Contrapunkts an und besonders dadurch gewinnt er die grössere Bedeutung seinen Vorgängern gegenüber. Damit führt er die freiere Praxis wieder auf die Formen zurück, in denen allein der Inhalt zu wirklich künstlerischer Darstellung gelangen konnte. Bei seinen Bearbeitungen der Lieder und Tänze aber wird wiederum die geschlossene, streng gegliederte Form derselben für ihn und den neuen Orgelstil hochbedeutsam. Auch bei Aufwendung des grössten Figurenreichthums hält er doch die ursprüngliche Liedform streng fest, und damit bahnte er die formelle Gestaltung auch dieses freien Figurenwerks an, so dass dies bald zu selbständigen Instrumentalformen zusammengefügt werden konnte.

Durch eine noch freiere und nicht minder formell gefestigte Verwendung desselben zeichnete sich JOHANN JACOB FROBERGER aus.

Er ist zu Halle an der Saale 1635 geboren und erhielt von seinem Vater, dem dasigen Stadtcantor, den ersten Unterricht in der Musik. Durch Vermittelung des schwedischen Gesandten, der bei der Durchreise den Knaben singen hörte, und den die Sopranstimme desselben entzückte, kam dieser um 1650 nach Wien, wo ihn Kaiser FERDINAND III. weiter ausbilden liess. Da er namentlich im Orgelspiel aussergewöhnliche Fortschritte machte, sandte ihn der Kaiser zu dem, seiner Zeit hochberühmten Orgelmeister GIROLAMO FRESCOBALDI nach Rom und unter dessen Anleitung wurde FROBERGER bald einer der grössten Meister des Orgelspiels und der Orgel-

composition. Nach seiner Rückkehr nach Wien 1655 wurde er zum Hoforganisten ernannt. Bald verbreitete sich sein Ruhm, so dass er häufig an fremden Höfen zu spielen eingeladen wurde. So spielte er auch in Dresden vor dem Kurfürsten Johann Georg II. und überreichte diesem die zum Vortrage gebrachten 18 Stücke: Suiten, Toccaten, Capricen und Ricercaten im Manuscript. 1662 unternahm er jene Reise nach London, die von manchen Biographen mit seltsamen Abenteuern ausgestattet wird. Nur so viel steht fest, dass er mit Ehren und Gold beladen nach Wien



Abb. 101. Hieronymus Frescobaldi.
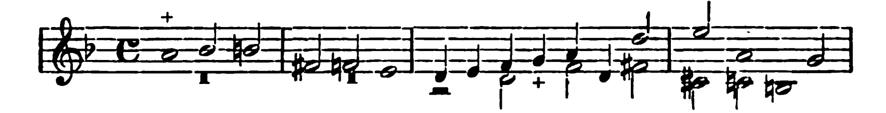
zurückkehrte. Hier hatte sich indess die Gunst des Kaisers von ihm abgewandt; gekränkt nahm er seine Entlassung und ging nach Mainz, wo er gegen 1695 gestorben sein soll.

Erst nach seinem Tode erschienen einige von seinen Compositionen im Druck: »Diverse curiose e rarissime partite di Toccate, Ricercate, Caprici e Fantasie per gli amatori di cembali, organi ed istromenti« (Mainz 1695. 2. Aufl. 1699), und: »Diverse ingegnosissime, rarissime e non mai più viste curiose partite di Toccate, Canzone, Ricercate, Allemande e Gigue di cembali, organi ed istromente« (Mainz 1714). Eine grosse Anzahl seiner Manuscripte besitzt die Wiener Hof-Bibliothek.

Der eigentliche Begründer dieses neuen Stils:

HIERONYMUS FRESCOBALDI (Abb. 101), geboren zu Ferrara, wirkte seit 1614 in Rom, wo er auch starb, als einer der ausgezeichnetsten Orgelmeister, dessen Unterricht Schüler aus aller Herren Länder suchten.

FRESCOBALDI schliesst sich in seinen, in den Jahren 1628, 1637, 1642 u. s. w. erschienenen Capricci, Canzoni, Toccata und Ricercati für Orgel oder Clavier ziemlich eng jenem bereits charakterisirten Stil von MERULO und GABRIELI an. Das Figurenwerk ist unmittelbar aus den Verzierungen: Gruppo und Trillo hervorgegangen, oder es gestaltet sich tonleiterartig oder arpeggirt, und wie bei jenen Meistern treten choralartige Sätze und figurirte einander contrastirend gegenüber. Auch sein deutscher Schüler FROBERGER cultivirte diesen Stiel; allein weil diesem auch die Weise von SCHEIDT nicht fremd geblieben ist, so bildet er bereits jenen freieren Figuralstil FRESCOBALDI's, indem er ihn zugleich nach der Weise SCHEIDT's formell fester begrenzte, so um, dass er die Grundlage jenes deutschen Orgelstils wurde, den dann JOH. SEB. BACH zu unerreichbarer Höhe entwickelte. Besonders bedeutsam wurden FRESCOBALDI und FROBERGER noch dadurch, dass beide mit Energie die bei früheren Meistern nur andeutungsweise heraufkeimende Fugenform in ihren Grundzügen feststellten. Bisher wurde der Canon auch mit Fuga bezeichnet, und noch in diesem Jahrhundert schrieben die Componisten Fugen in den verschiedenen Intervallen der Prime, Sekunde, Terz u. s. w. Auch FRESCOBALDI und FROBERGER huldigten noch dieser Praxis und selbst bei der sogenannten Quintenfuge halten sie noch an der canonisch strengen Nachahmung fest, namentlich in den alten Kirchentonarten; daneben finden wir aber auch Beispiele der neueren Praxis, nach welcher Thema und Nachahmung als Führer und Gefährte sich ergänzen müssen, wodurch nicht selten eine Veränderung der Intervallenschritte nothwendig wird:



Die deutsche Schule, die sich enger an SCHEIDT anschloss, griff auch dies Verfahren auf und bildete es eifrig weiter. Hier ist zunächst JOHANN CASPAR KEERL (Abb. 102) zu nennen.

Auch er ist in Sachsen — 1625 — geboren und kam in früher Jugend nach Wien, wo er durch den Hofkapellmeister VALENTINI in der Musik unterrichtet wurde. Wie FROBERGER ging auch er auf Kosten Kaiser FRIEDRICH's III. nach Rom, um sich unter CARISSIMI mit dem dra-

matischen Stil vertraut zu machen. Wahrscheinlich genoss er auch den Unterricht von FRESCOBALDI. Nach seiner Rückkehr nach Wien wurde er Herzogl. Organist und war als solcher bei der Krönung Kaiser LEOPOLD's I. 1658 in Frankfurt a./M. mit gegenwärtig. Durch sein kunstreiches Orgelspiel ebenso wie durch die, von ihm componirte Messe erregte er die allgemeinste Bewunderung, so dass ihn der Kaiser in den Adelstand erhob. Noch in demselben Jahre wurde KEERL — als Nachfolger des RUDOLPH VON LASSUS — Director der Fürstl. Kapelle zu München. Während seiner fünfzehnjährigen Thätigkeit als solcher schrieb er ausser vielen kunstreichen



Abb. 102. JOHANN CASPAR KEERL.

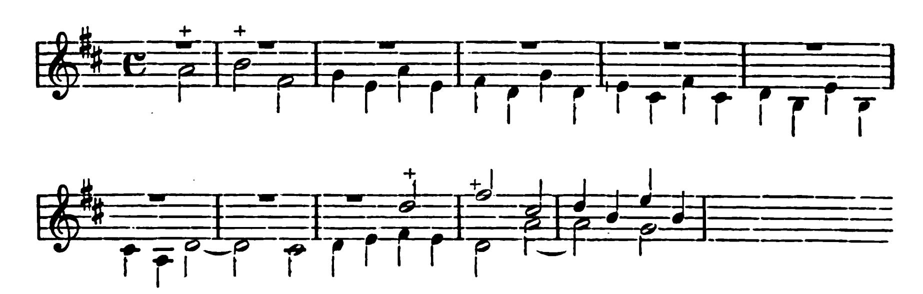
Messen, Motetten, anderen Kirchenstücken und zahlreichen — zum Theil gedruckten — Orgelsätzen, auch drei Opern, in denen er namentlich den recitativischen Gesang mit Sorgfalt pflegte. Der Beifall, den diese Opern erwarben und die Gunst, welche ihm der Kurfürst FERDINAND MARIA zuwandte, erregten den Neid der italienischen Hofsänger und sie verleideten ihm seine Stellung allmälig so, dass er sie 1673 aufgab und nach Wien zurückging, wo er alsbald Domorganist zu St. Stephan wurde. Später ging er indess wieder nach München zurück und hier starb er am 29. Juni 1690. Die Inschrift seines marmornen Grabsteines in der Augustinerkirche bezeichnet ihn als »Kurfürstl. Hofkapellmeister«.

Wol ist bei ihm immer noch der italienische Einfluss überwiegend zu erkennen; allein namentlich in seinen 1668 zu München erschiene-

nen »Modulatio organico super Magnificat octo tonis ecclesiacticis respondens« macht sich doch in der sorgfältigeren Gliederung und Gruppirung des verarbeiteten Materials der Einfluss der deutschen Schule geltend. Sein Schüler JOHANN PACHELBEL verband die Eigenthümlichkeiten beider Richtungen so, dass sie in eine zusammenschmolzen.

PACHELBEL — am 1. September 1653 zu Nürnberg geboren — bezog, nachdem er auf der Lorenzer Hauptschule die nöthige Reife erlangt hatte, die Universität Altorf und versah dort zugleich den Organistendienst. Nach längerem Aufenthalte in Regensburg ging er nach Wien und war dort drei Jahre bis 1675 Gehülfe und Stellvertreter von JOHANN KASPAR KEERL. Später wurde er Hoforganist an der Predigerkirche zu Erfurt und ging in derselben Eigenschaft 1690 nach Stuttgart. Durch die Franzosen vertrieben, übernahm er 1692 das Organistenamt zu Gotha. 1695 wurde er Organist an der St. Sebalduskirche seiner Vaterstadt, und hier starb er 1706.

Bemerkenswerth wird PACHELBEL zunächst dadurch, dass er bereits auf dem Boden des modernen Tonsystems steht. Auch er hat, wie SCHEIDT, die Magnificat für Orgel bearbeitet; aber während dieser noch an den kirchlichen Intonationen festhält und sich innerhalb der Schranken der alten Kirchentonarten bewegt, berücksichtigt PACHELBFL schon wenig mehr weder das Eine noch das Andere. Nur in einzelnen Fällen erinnert er noch an die alten Kirchentonarten, ohne indess auch nur eine bestimmter auszuprägen. Auch die Beantwortung einzelner Fugenthemen deutet noch auf das alte System; die meisten werden indess nach dem neuen beantwortet, wie beispielsweise in dieser:



Einen bedeutsameren Fortschritt noch zeigen diese Fugen darin, dass sie bereits in Durchführungen (Widerschläge) gegliedert sind, die durch Zwischensätze verbunden werden. Damit ist nicht nur für die Organisation der Fuge, sondern der Instrumentalformen überhaupt eine der wichtigsten Bedingungen gewonnen. Die Dar-

stellung in bestimmt ausgeprägten und sicher abgegrenzten Partien und ihre entsprechende Gruppirung ist eine Hauptforderung für das instrumentale Kunstwerk. Dies Bestreben, zu gliedern und zu gruppiren, giebt selbst den Fantasien und Orgeltoccaten PACHELBEL'S eine viel natürlichere und mehr consequente, und bei allem Reichthum der Ausführung doch einheitliche Entfaltung. Namentlich in seinen Fantasien verwendet PACHELBEL ein reiches Figurenwerk, aber immer in dem Bestreben, es dem ganzen Organismus als nothwendiges Glied einzufügen. Dabei empfinden wir zugleich auch, dass der Meister schon unter der Herrschaft des Instruments erfindet, dass seine Themen und Figuren vielfach in dem Bestreben erfunden sind, zugleich die Eigenthümlichkeit seines Klanges in seiner ganzen wunderbaren Gewalt zu entwickeln. Namentlich das Figurenwerk in des Meisters Präludien und Toccaten ist meistens mit der bewussten Absicht eingeführt, den besonderen Charakter des Orgelklanges recht zu entfalten und wirken zu lassen. Bis zur Einseitigkeit wird dieser Zug dann in mehreren Orgelmeistern wirksam, welche dem entsprechend die Orgel mehr virtuos behandeln und damit wenigstens dem grössten unter ihnen — JOH. SEB. BACH — den Weg bereiten halfen. Zunächst ist hier JOHANN ADAM REINKEN (Abb. 103) zu nennen.

Er ist zu Deventer in der Provinz Ober-Yssel am 27. April 1623 geboren, und nachdem er in seiner Vaterstadt die elementaren Kenntnisse von der Musik sich angeeignet hatte, bildete er sich in Leipzig und später unter SCHEIDEMANN in Hamburg zu einem bedeutenden Orgelspieler aus. Nach dem Tode seines Lehrers erhielt er dessen Stelle und in dieser erwarb er sich bald einen ausserordentlichen Ruf, so dass selbst JOH. SEB. BACH zweimal die Reise nach Hamburg unternahm, um ihn Orgel spielen zu hören, und es wird später noch gezeigt werden, dass REINKEN's virtuose Behandlung des Instruments nicht ohne Einfluss auf BACH blieb. REINKEN starb am 24. November 1722.

Die wenigen seiner Orgelcompositionen, die uns erhalten sind, geben Zeugniss davon, dass es ihm hauptsächlich darum zu thun war, die wirksamsten Klänge der Orgel in ihrem Glanze zu zeigen.

Dies gilt zum grössten Theil auch von DIETRICH BUXTEHUDE (von 1669 bis an seinen Tod, 1707, Organist in Lübeck). In seiner Thematik ist die eigenthümliche Natur des Instruments vollständig gewahrt und auch die Verarbeitung derselben erfolgt immer mit Rücksicht auf Technik und Klang der Orgel.

In gleichem Streben finden wir einen andern Zeitgenossen thätig, NICOL. BRUHNS (1669—1697), und Beide bereiten damit direct die Vollendung des Orgelstils in JOH. SEB. BACH vor.

Der Grund, weshalb der Clavierstil erst später zu einer gewissen Selbständigkeit gelangte, ist schon angegeben worden. Wie auch aus den angeführten Titelblättern hervorgeht, waren die für Orgel veröffentlichten Sätze meist auch für Clavier zu verwenden; die Technik war bei beiden lange noch dieselbe und allmälig erst gewann der unterschiedene Klang den Einfluss, unter welchem beide Stile sich scheiden mussten. Besonders sind es zunächst die bereits erwähnten »Verzie-



Abb. 103. JOHANN ADAM REINKEN.

rungen« (Agrements), welche entscheidend einwirken. Sie gingen hervor aus dem Bestreben, den länger gehaltenen Ton auszuschmücken, um ihm dadurch grösseren sinnlichen Reiz zu geben; und da es beim Clavier nicht möglich war, den Ton länger auszuhalten, war die Einführung dieser Verzierungen bei ihm viel mehr nothwendig, als bei der Orgel. Der selbständigere Clavierstil ebenso wie die eigenthümlichere Technik des Instruments haben namentlich diese Verzierungen zur Grundlage. Wie ferner der Orgelstil am Choral und den canonischen Formen sich entwickelte, so der

Clavierstil am Lied und Tanz. Früh, nachdem sich die Instrumentalmusik nur in einfachem Tonspiel versucht hatte, zeigt sich bei ihr das Bestreben nach selbständigem Ausdruck und nach dem, entsprechender formeller Festigung. Das, was bei den Italienern die rechte Entfaltung des Orgelstils hinderte, die vorherrschende Lust am sinnigen Tonspiel, wirkte geradezu fördernd auf die Entwickelung des Clavierstils. Die mehr claviermässig gedachten Sätze von FRESCOBALDI in der »Partita sopra Ruggiero« (1637) und mehr noch die Tänze eines Sammelwerkes, das 1635 in Rom herauskam, zeigen dies deutlich. Inwiefern der Tanz hochbedeutsam für die Entwickelung der Instrumentalformen wurde, konnte schon früher gezeigt werden. Diese Form fand daher auch in diesem Jahrhundert die eingehendste Pflege durch die Instrumentalcomponisten, und sie wurde namentlich hochbedeutsam für die Entwickelung des Instrumentalstils, als man anfing, die verschiedenen Tänze zur sogenannten »Suite« zusammenzustellen. Die zahlreichen Sammlungen von Tänzen, welche bereits im 17. Jahrhundert erschienen, führten die verschiedensten Titel. In Italien bezeichnete man sie am häufigsten mit «Baletti«; in Deutschland war die Bezeichnung: »Neue lustige Tänz« oder: »Neue artige und liebliche Tänz« die wol am häufigsten vorkommende Bezeichnung. PRÄTORIUS nannte seine Sammlung »Terpsichore« (1611 etc.). BÜCHNER veröffentlichte eine Sammlung unter dem Gesamttitel: »Servia von schönen Vilanellen, Galliarden vnd Couranten« (Nürnberg 1614). SCHEIN veröffentlichte: »Banchetto musicale neuer anmuthiger Paduanen, Galliarden, Couranten und Allemanden« (Leipzig 1617). OBERNDORFFER: »Allegrezza Musicale« u. s. w. Für die instrumentale Bearbeitung weltlicher und selbst geistlicher Lieder findet sich auch die Bezeichnung »Scherzi« schon. Erst mit dem Ausgange des Jahrhunderts fasste man eine Folge von Tanzstücken unter dem Titel: »Suite« zusammen und behielt ihn dann im nächsten Jahrhundert bei. Häufiger ist in diesem Jahrhundert noch die Bezeichnung »Partie« (Partita), wie bei J. KRIEGER: »VI musikalische Partien, bestehend in Allemanden, Couranten, Sarabanden, Doublen, Giguen, nebst eingemischten Bourréen, Menuetten und Gavotten« (Nürnberg 1697) und diese Vereinigung der verschiedenen Tänze zu Partien hat entschieden dazu mitgewirkt, der Suite eine bestimmte Ordnung zu geben. Erst als die Componisten anfingen, die Tänze zu Partien zusammenzustellen, kamen sie darauf, dies in einer wolgeordneten Reihenfolge zu thun, was bisher wol wenig oder gar nicht beachtet worden war. Es zeigt sich hier bereits die Erkenntniss von der Nothwendigkeit eines Contrasts, wenn die Wirkung des einen

Tanzes nicht durch die des andern aufgehoben werden soll. Man erkannte, dass es zweckmässig ist, nicht die sinnig gravitätische Allemande neben die verwandte Sarabande zu stellen, sondern zwischen beide die belebtere Courante, und dass es nicht rathsam ist, dieser die feurige Gigue folgen zu lassen, die am zweckmässigsten den Schluss bildet u. s. w. Nachdem die Reihenfolge nach diesen Gesichtspunkten geordnet war, erschien der Name »Suite« ebenso passend, wie »Partie« (Partita) und beide Namen finden wir dann seit dem Anfange des 18. Jahrhunderts angewandt.

In Italien war die »Sonate« die beliebtere Instrumentalform geworden. Sonata oder Suonata von »sonare« klingen, heisst im Grunde ein »Klingstück« im Gegensatz von »Cantate« ein Singstück, und nur in diesem Sinne wurde das Wort auch im Anfange des 17. Jahrhunderts gebraucht. Die auch für Instrumente auszuführenden Vocalstücke trugen die Bezeichnung »de cantare et sonare« und dem entsprechend bezeichnete man mit Sonata auch jedes Instrumentalstück, abgesehen von seiner Form. Noch PRÄTORIUS (Synt. mus. III, 22) erklärt den Begriff in diesem Sinne: »Sonata à sonando, wird also genennet, dass es nicht mit Menschen-Stimmen, sondern allein mit Instrumenten musiciret wird, deren Art gar schöne in Joh. Gabrieli's vnd andrer Auctoren Canzonibus vnd Symphoniis zu finden seyn.« Weiterhin braucht er das Wort schon in präciserer Fassung, als Bezeichnung für der »Trommeten«, zu Tisch blasen. »Intrada«, sagt er, »ist gleichwie ein Präambulum und Final, dessen sie sich zu Anfang, ehe sie ihre Sonaten, wenn zu Tisch geblasen wird, anfangen vnd auch zum ausshalten vnd Final gebrauchen: vnd nenne ich den Vortanz Sonata ohne den Tripel, den Nachtanz aber Sonata mit dem Tripel« [1]). Weiterhin giebt er den Unterschied zwischen Canzone und Sonate dahin an, »dass die Sonaten gar gravitätisch vnd prächtig vff Mottettenart gesetzt seynd; die Canzonen aber mit vielen schwartzen Notten frisch, frölich vnd geschwinde hindurch passiren«. Aus den weiteren Andeutungen, die PRÄTORIUS noch giebt, ersehen wir, dass die Canzone die instrumentale Umschreibung des Liedes ist, die Sonate aber an die Motette anknüpfte. Das »Ricercar«, ein gleichfalls in Italien beliebtes Instrumentalstück, ist ein fugirter Satz, der in der Regel aus mehreren Themen entwickelt wurde; in freiester Fassung bezeichnete man ihn auch mit »Fantasie« und »Capriccio«. Auch die Bezeichnung

[1]) Der Nachtanz wurde bekanntlich im dreitheiligen Takt ausgeführt, der Vortanz aber im zweitheiligen.

Sinfonia begegnet uns schon als Anfangssatz »gleich als ein Präambulum vff der Orgel« (Synt. mus. III, 24).

Alle diese Formen wurden auch in Deutschland nicht vernachlässigt; aber sie waren doch nicht in dem Maasse beliebt und weit verbreitet, als die Suite, die Choralfigurationen und die Variationen. An diesen Formen zumeist entwickelte sich der Orgel- und später auch der selbständigere Clavierstil. Erst im nächsten Jahrhundert fanden auch die Sonate und Sinfonie eingehendere Pflege, und nun gewannen sie bald die Bedeutung als höchste Formen der Instrumentalmusik. Die deutschen Meister suchten den, früh bei den Franzosen und Italienern mehr in einem absichtslosen Tonspiel sich ergehenden Arbeiten, einen ideellen Hintergrund zu geben; zuvörderst allerdings in der realistischen Tonmalerei, wie sie FROBERGER schon versucht haben soll, indem er die Abenteuer seiner Reise von Frankreich nach England in einem Clavierstück zu schildern versuchte. Auch von DIETRICH BUXTEHUDE erzählt MATTHESON, dass er sieben Clavier-Suiten schrieb, in denen er die Natur und Eigenschaften der Planeten abbildete.

Wie wenig auch solche Versuche künstlerischen Werth haben, so wurden sie doch immerhin bedeutsam für diese Zeit, indem sie immer tiefer in Technik und Klangwesen der Instrumente einführten. Schon am Ende des Jahrhunderts zeigt der Clavierstil sich in grösserer Selbständigkeit bei

GEORG MUFFAT — 1675 Organist am Strassburger Münster — 1690 Organist und Kammerdiener bei dem Erzbischof von Salzburg — 1695 Fürstlich Passauischer Kapell- und Pagenhofmeister, als welcher er am 23. Februar 1704 starb.

Sein Werk: »Apparatus musico organistico«, das 1695 in Augsburg erschien und dem Kaiser LEOPOLD I. gewidmet ist, wurde namentlich dadurch für Entwickelung des Clavierstils hochbedeutsam, als in den 12 Toccaten, der Ciacona, Passacaglia und der Arie, die es enthält, das Figurenwerk energischer dem ganzen Organismus eingewirkt ist, wie bei allen Vorgängern.

In derselben Zeit erschienen auch ähnliche Clavierwerke von JOH. KUHNAU — Cantor an der Thomasschule zu Leipzig — geboren zu Geising im April 1667, gestorben zu Leipzig am 25. Juni 1722. Der ebenso als Rechtsgelehrter, Mathematiker und Philolog wie als Musiker hochbedeutende Meister gab 1695 zu Leipzig: »Neuer Clavier-Uebung ander Theil, das ist: Sieben Partien aus dem Re, Mi, Fa oder Terzia minore eines jedweden Toni benebenst einer Sonata aus dem B« heraus. Allein diese wie die: »Frischen Clavierfrüchte oder: Sieben

Suonaten von guter Invention vnd Manier auff dem Clavier zu spielen«, Dresden vnd Leipzig, in Verlegung Joh. Christ. Zimmermanns, 1696, zeigen äusserst wenig von der eigenthümlichen Claviertechnik, die sich doch schon bei einzelnen seiner Vorgänger geltend macht. Ausdrücklich erklärt er, dass er mit Absicht die Vierstimmigkeit beibehalten habe, und diese entspricht, wie wir bereits zeigten, wenig der Technik und dem Klangvermögen des Instruments. Von grösserer Bedeutung wurden seine »Biblischen Historien nebst Auslegung in Sonatenform für das Clavier«, die 1700 in Leipzig im Druck erschienen. Jeder der sechs Sonaten ist ein Programm beigefügt, und bei der naiven Sorgfalt, mit welcher es KUHNAU auszuführen bemüht ist, gelingt ihm schon manches anziehende Stimmungsbildchen, erzielt er manchen hübschen Claviereffect.

Ausser diesen Instrumenten sind es dann namentlich die Streichinstrumente, die sich besonderer Pflege zu erfreuen hatten. So lange indess die Geiger nicht zu einer gewissen virtuosen Behandlung ihrer Instrumente gelangten, so lange hielten die Streichinstrumente immer noch ziemlich streng am vocalen Satze fest, diesen allmälig reicher ausschmückend. So sind die Streichinstrumente in GABRIELI'S Canzonen und Sonaten geführt und ebenso in den ähnlichen Werken in Deutschland. Die letzte Hälfte dieses Jahrhunderts sah aber bereits mehrere bedeutende Violinvirtuosen erstehen: in Italien CORELLI und in Deutschland:

JOH. WALTER, geboren zu Witterda, einem Dorfe bei Erfurt, seit 1674 Geiger in der Kurfürstl. Sächsischen Kapelle, bis zum Jahre 1680, in welchem er als »Kurfürstl. Italienischer Secretär«[1]) nach Mainz ging.

Seine »Scherzi da Violino solo con il Basso continuo per l'Organo« (1676), wie sein »Wohlgepflanzter Lustgarten« (Hortulus Chelicus 1694) enthalten Solosätze für Violine, die bereits alle möglichen Spiel- und Behandlungsweisen des Instruments berücksichtigen und sich überhaupt der Technik desselben anschmiegen. Mehr fast noch ist dies der Fall in den ähnlichen Werken des, wol in diesem Jahrhundert grössten deutschen Geigers:

FRANCISCUS HEINRICH VON BIBER (Abb. 104), hochfürstlich salzburgischer Kapellmeister, geboren 1648 in Warthenberg an der böhmischen Grenze. 1685 machte er eine grosse Kunstreise durch Deutschland, Frankreich und Italien und erregte die allgemeinste Bewunderung, so dass ihm

[1]) Auch hier blieb seine Hauptverpflichtung in der neuen Stellung mit seinem Geigenspiel »unterthänigst aufzuwarten«. Die hohen Herrn suchten sich nur die Unterhaltung ihrer Kapell- und Kammermusik dadurch zu erleichtern, dass sie von den Mitgliedern derselben zugleich Beamten- und selbst Lakaiendienste forderten.



Kaiser LEOPOLD nach seinem Auftreten in Wien den deutschen Reichsadel verlieh. Auch der Kurfürst von Baiern, FERDINAND MARIA und dessen Nachfolger überhäuften ihn mit Ehrenbezeugungen. Seine Sonaten waren in jener Zeit sehr beliebt. Er starb 1705 — nach Andern schon 1698 — zu Salzburg.

In seinen vier- und fünfstimmigen Sonaten folgt er noch ziemlich genau der allgemeineren Praxis seiner Zeit. In den für Sologeige mit



Abb. 104. FRANCISCUS HEINR. VON BIBER.

Bass, die 1681 erschienen, verwendet er alle nur möglichen virtuosen Effecte und lockert natürlich dadurch die ursprüngliche Form und den strengen Satz bis zu fast vollständiger Vernachlässigung.

Von wesentlichstem Einfluss auf die Entwickelung der selbständigeren Instrumentalmusik wurde die Errichtung der sogenannten »Kammermusik«, der, für den engeren Verkehrskreis der Fürsten bestimmten »fürstlichen Hausmusik«. Aus einem Rescript, d. d. Dresden, 23. April

1629[1]), erfahren wir, dass JOHN PRICE aus England als »Cammer-Musico vnd Instrumentalist« am Dresdener Hofe angestellt worden war, mit der Verpflichtung, die kleine »Cammer-Musik zu dirigiren, sowie für sich allein oder in die andern Instrumente, wie es die Gelegenheit geben wird, hören zu lassen«. PRICE war ein bedeutender Flötist, der auf der kleinen Flöte mit nur drei Löchern durch verschiedenes Anblasen drei Octaven herausbrachte. Die Errichtung der Kammermusik »auff französische, englische, auch da es von Nöthen, auff jetzige italienische Manier, wie man dieselbe am kaiserlichen Hofe mit 2, 3 oder mehren Personen instrumentaliter zu musiciren pflegte«, wollte indess nicht recht gedeihen, obgleich sie nach seiner Anweisung auch in Würtemberg durch seine beiden Schwager in's Werk gesetzt wurde.

Diese erweiterte Praxis veranlasste die fortwährend erweiterte Ausbildung der Technik jedes einzelnen Instruments und zugleich auch die verschiedenartigste Zusammenstellung derselben zu einheitlicher Wirkung. Während so gegen Ende des Jahrhunderts bereits Virtuosen auf den verschiedensten Instrumenten hervortreten, werden zugleich Kammerduette, Terzette, Quartette u. s. w., Bicinien, Tricinien u. s. w. veröffentlicht und sie fanden die weiteste Verbreitung. Dadurch aber erhielt der Orchestersatz und der hiermit bedingte eigenthümliche Orchesterstil selbstverständlich die sicherste Grundlage für die weitere Ausbildung. Direct konnte in diesem Jahrhundert dafür noch wenig geschehen; dazu waren einzelne Instrumente immer noch nicht hinreichend entwickelt und nach der Besonderheit ihrer Technik und ihres Klangvermögens noch zu wenig erkannt und gewürdigt. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war der Orchestersatz immer noch vorwiegend vocal gehalten und darnach auch das Orchester organisirt. Die Componisten wählten meist gleichartige Instrumente, aber in der Praxis scheute man sich nicht, wie wir früher zeigten, die verschiedensten Instrumente zusammenzustellen, immer so, dass jedes eine bestimmte Stimme vertrat, ohne Berücksichtigung des besonderen Klanges und der Technik.

Ueber die gewöhnliche, kunstgemässe Praxis giebt das Titelblatt aus PRÄTORIUS' »Sint. mus.« (Abb. 105) Aufschluss. Man sieht hieraus, dass beim ersten Chor die fehlenden Singstimmen durch Streichinstrumente, beim zweiten durch Zinken, beim dritten durch Posaunen und Dolcian ersetzt werden und dass die Orgel bei keinem fehlt. Bei besonders feierlicher Gelegenheit, grossen Messen oder einem

---

[1]) Fürstenau, Zur Geschichte der Musik, pag. 13.



PLENI SUNT COELI — GLORIA TUA

Gloria in excelsis Deo

Ecce Agnus Dei
Apoc. 4. In monte Sion.

Theatrum
INSTRUMENTORUM
Seu
SCIAGRAPHIA
Michaëlis Prætorii C.
Darinnen
Eigentliche Abriß vnd
Abconterfeyung / fast aller
derer Musicalischen Instrumenten, so jtziger zeit in Welschland / Engeland / Teutschland vnd andern Oertern vblich vnd verhanden seyn: Wie dann auch etlicher der Alten / vnd Indianischen Instrumenten / recht vnd just nach dem Maßstabe abgerissen vnd abgetheilet.
Wolffenbüttel / Im Jahr 1620.

Venite, exultemus Dno:

Jubilemus Deo salutari nro.

Psallite Dno qui — ET TERRA — habitat in Sion,

R BONG X.A.

Abbildung 105.

Dankgottesdienst waren besonders Trompeten und Pauken beliebt. So wurden[1]) bei »Celebrirung des Festes Purificationis« am Sonnabend. den 2. Februar 1679, in der Hofkirche zu Dresden das »Kyrie«, »Credo« und die Motette: »Nunc dimittis« mit Trompeten und Pauken begleitet, die andern Sätze wahrscheinlich, da jede nähere Bezeichnung fehlt, nur vom Chor gesungen. Nach der Vorrede zum vierten Theil



Abb. 106. JOHANNES KRÜGER.

von HAMMERSCHMIDT'S »Musikalischen Andachten« bedurfte es zur Verwendung von Trompeten und Heerpauken auch in der Kirche in jener Zeit noch eines besonderen Privilegiums.
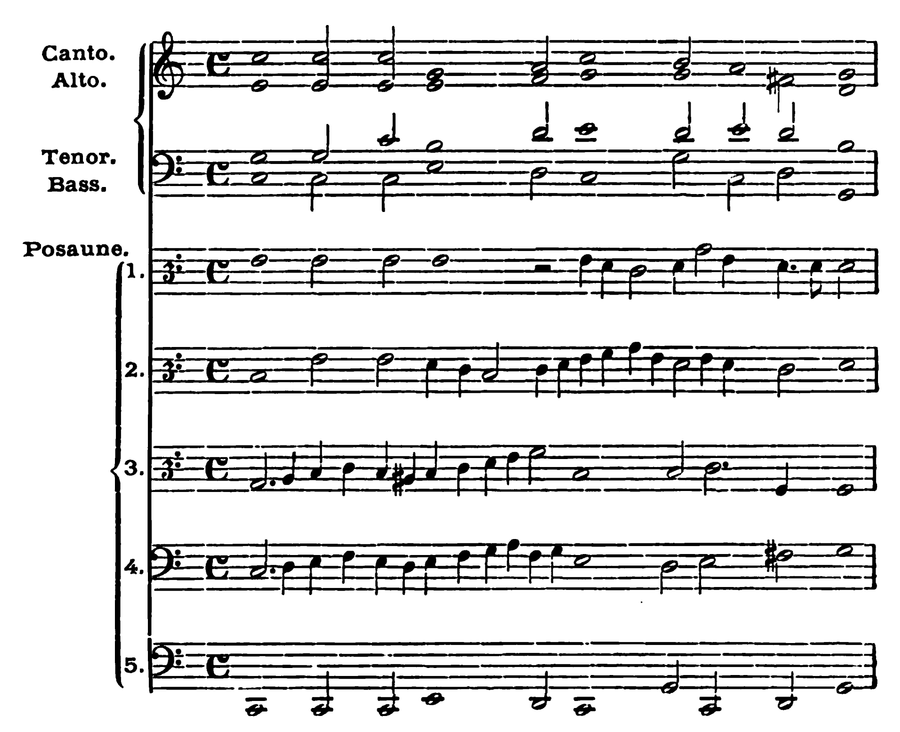
Die mit der Weise der Choralfiguration vertrauten Orgelmeister scheinen wiederum die ersten gewesen zu sein, die das Instrumentale dem Gesange gegenüber in grösserer Selbständigkeit einführten. Hier ist namentlich JOHANNES KRÜGER (Abb. 106) zu nennen, der bahnbrechend nach dieser Richtung wurde.

Der ausgezeichnete Meister ist am 9. April 1598 zu Gross-Breese bei Guben geboren, war 1615 Hofmeister der Kinder des Kurfürstl. Haupt-

1) nach dem illustrirten Werke: Die durchlauchtigste Zusammenkunft 1679.
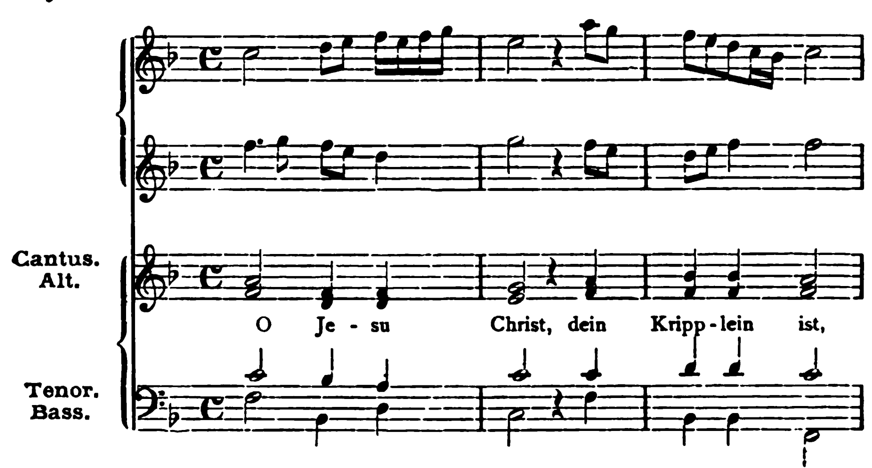
manns CHRISTOPH VON BLUMENTHAL in Berlin und bezog 1620 die Universität Wittenberg, um Theologie zu studiren. Doch schon 1622 folgte er einem Rufe an das Cantorat der Hauptkirche zu St. Nicolai in Berlin und die damit verbundene Lehrerstelle am Gymnasium zum grauen Kloster. Hier wirkte er treu und ausdauernd bis an seinen 1662 am 23. Februar erfolgten Tod.

Er hat namentlich segensreich auf dem Gebiete des Gemeindegesanges gewirkt, und einzelne seiner Melodien, wie: »Jesus meine Zuversicht«, »Schmücke dich, o liebe Seele«, »Nun danket Alle Gott«, »O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen« sind noch heute beliebte Kirchenmelodien. Sein Hauptwerk: »Psalmodia sacra« mit vier Vocal- und (pro complemento) drei Instrumentalstimmen, nebst dem Bass continuo erschien 1658 und zeigt den erwähnten bedeutsamen Fortschritt in Bezug auf selbständige Führung der Instrumente. Während der Chor den Choral streng vierstimmig ausführt, übernehmen Posaunen oder Cornette und andere Instrumente eine oft macht- und glanzvolle Figuration in dieser Weise:



Auch jener andern Weise der Choralfiguration, nach welcher dem, vom Chor ausgeführten Choral zwei höhere instrumentale Principal-

stimmen, ganz selbständig geführt, beigegeben werden, mit welcher JOH. SEB. BACH so wunderbare Wirkung erzielte, begegnen wir schon bei JOHANN KRÜGER:



Es bedarf keines weiteren Nachweises, dass alle derartigen Arbeiten die natürliche Organisation des Orchesters vorbereiten halfen. Mit dem Ausgange des Jahrhunderts wurde namentlich die Flöte häufig mit anderen Instrumenten zu selbständigeren Sätzen verbunden. In den Stadtpfeifereien aber versuchte man schon die verschiedensten Mischungen, zunächst wol durch äussere Nothwendigkeit veranlasst. Unter diesen Stadtpfeifern ist namentlich der Bautzener JOH. PEZELIUS zu nennen, der mancherlei derartige Versuche machte.

Besonders einflussreich wurde dann die französische Oper, als sie auch in Deutschland Beachtung fand. Durch LULLY (1633 bis 1687) hatte diese ihre eigenthümliche Gestalt erhalten, und schon bei ihm, noch mehr aber bei seinen unmittelbaren Nachfolgern MARIN MARAIS (1650—1718), THEOBALDO DE GATTI, DESMARETS, CHARPENTIER u. A. war auch die Instrumentalbegleitung schon zu einem nicht ganz mehr unberücksichtigten Factor der dramatischen Darstellung geworden und hatte eindringlichere, lebendiger wirkende Gestalt angenommen; zugleich hatte die Instrumentalmusik in der Ouverture, in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen der französischen Oper auch selbständiger Berücksichtigung gefunden. Anfangs war die Ouverture nur ein ganz kurzer Einleitungssatz, eine »Intrada«, die sich selbst mit der mehrmaligen Wiederholung eines einzigen Accords begnügte. Bei LULLY ist die Ouverture oft auch nur ein Präludium von wenig Tacten. In fugirter Form nannte man sie in

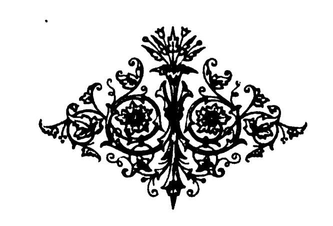
Italien auch Toccata. Für die Instrumentaleinleitungen zu kirchlichen Werken war die Bezeichnung Sinfonia in Italien gebräuchlicher, und sie fand auch in Deutschland Eingang. Bekanntlich bezeichnete man in frühesten Zeiten mit »Symphonie« jeden Zusammenklang; später das ausschliessliche Zusammenklingen von Instrumenten, und dem entsprechend auch jeden Instrumentalsatz. Als dann noch später die selbständigen Instrumentalformen sich mehr charakteristisch von einander unterschieden, erhielten diese auch bestimmte Namen und die Bezeichnung »Sinfonie« wurde für die Einleitung beibehalten. So finden wir sie bei BACH gebraucht, der die ausgeführten Cantaten in der Regel mit einer Sinfonie beginnt, während er seinen Orchester-Suiten eine Ouverture vorsetzt. In der französischen Ouverture, wie sie von LULLY namentlich durch die, welche er seinem Ballet: »Du Temple de la Paix« (1685) vorausgehen lässt, festgestellt wurde, kommt bereits das Princip des Contrastes zur Geltung: dem kurzen, langsamen Satz im Viervierteltact folgt die Reprise: ein weiter ausgeführter Satz von raschem Tempo im Sechsachteltact, diesem folgt dann wieder ein kürzerer langsamer, worauf dann der rasche Satz (daher Reprise) wiederholt wird.

Aehnlich sind die Ouverturen zu »Iris« (1719) oder die zu »Atys« (1720) construirt. In anderen, wie zu »Phaeton« oder »Amadis« oder »Belerophon« findet kein Tactwechsel statt, sondern der Gegensatz wird durch die Anwendung verschiedenwerthiger Noten hergestellt. Während der, sonst mit Grave bezeichnete Satz nur Halbe und Viertelnoten enthält, bringt das Thema des zweiten Satzes nur Achtel- und Sechzehntelnoten. Die Anordnung dieser Sätze wird demnach bereits entschieden von dem Bestreben, in Gegensätzen zu wirken, das den breiteren, zusammengesetzten Instrumentalsätzen Form giebt, beherrscht.

So waren durch dies Jahrhundert die letzten Vorbedingungen erfüllt, um alle Musikformen in höchster Vollendung erstehen zu sehen und das nächste schon schuf eine grosse Reihe derselben in ewig mustergiltiger Gestalt.

Es ist klar, dass dies ganze Jahrhundert im Grunde nur wenig zu schaffen vermochte, was höhere, als nur historische Bedeutung errang. Nur mit einzelnen Liedern von SCHEIN, HAMMERSCHMIDT oder ALBERT konnte der Versuch einer Wiederbelebung in unserer Zeit gemacht werden, und nur einzelne kirchliche Gesänge von SCHÜTZ, FRANCK und PRÄTORIUS haben sich den gewaltigen Erzeugnissen des nachfolgenden Jahrhunderts gegenüber in der Praxis behaupten können. Alles andere wurde durch diese allmählich fast ganz verdrängt. Und

doch ist auch die Arbeit dieses Jahrhunderts eine gewaltige und hochbedeutsame gewesen. Es hat das, vom vorigen Jahrhundert überkommene Material namentlich instrumental ungeheuer erweitert und auch die Formen für seine Verwendung zu finden versucht. In unablässigem Ringen hat es neue Instrumente erfunden und die alten verbessert, um sie zunächst zur Darstellung des Vocalen fähig zu machen; es hat dann die Technik derselben darüber hinaus erweitert und damit die Grundbedingung zur Entwickelung des eigenen Instrumentalstils gegeben. Dieser war noch in seinen Anfängen festzusetzen; und wie diese Bedingung bereits von diesem Jahrhundert erfüllt wurde, und wie damit auch der Vocalstil seine Neu- und Umgestaltung erfuhr, das ist weitläufig von uns nachgewiesen worden. Ohne alle diese Vorarbeiten wären die Meisterschöpfungen des folgenden Jahrhunderts nicht möglich geworden.



SECHSTE PERIODE.

DAS XVIII. JAHRHUNDERT.





Obgleich im vorigen Jahrhundert schon alle Bedingungen, unter denen ebenso die dramatische Musik wie die Instrumentalmusik in Kunstwerken höchster Vollendung sich darstellen konnten, erfüllt waren, bedurfte es doch noch längerer Zeit, ehe dies wirklich geschah. Der Strom der ganzen Entwickelung, der bis zur Reformation ziemlich einheitliche Richtung verfolgte, hatte sich seitdem nach verschiedenen Seiten mächtig ausgebreitet. Volksthümliche und nationale Einflüsse hatten selbst der Kirchenmusik eine veränderte Gestalt gegeben, und durch die freiere und selbständigere Verwendung der zahlreichen, ihrem Charakter wie ihrer Behandlung nach so verschiedenartigen Instrumente, waren neue Mittel der Darstellung gewonnen worden, die sowol als Begleitung zum Gesange wie zu selbständigen Formen verarbeitet, dem verfeinerten und unmittelbar wirksamen Ausdruck dienten. Der Zug nach grösserer Individualisirung derselben, welcher namentlich seit der Reformation die weitere Entwickelung der Musik beherrschte, hatte auch die dramatische Musik hervorgehen lassen und diese ebenso wie die Instrumentalmusik, durch nationale

Einflüsse und Bedürfnisse bedingt, in verschiedenen Richtungen weiter geführt. Bereits am Ende des 17. Jahrhunderts ist der französische Instrumentalstil wesentlich von dem italienischen und dem deutschen unterschieden und auch auf dem Gebiete der dramatischen Musik wie der reinen Vocalmusik machen sich in den verschiedenen Ländern ganz bedeutsame Unterschiede geltend. Die Kunst aber erfüllt noch nicht ihre höchste Aufgabe, wenn sie individuell beschränkt, einseitig nationalen Bedürfnissen dient. Es war deshalb nothwendig, dass nunmehr Meister erstanden, welche die, nach den verschiedensten Richtungen gewonnenen Mittel sich zu unumschränkter Herrschaft aneigneten und sie dann zu Kunstwerken im höchsten Sinne des Wortes verarbeiteten, die zugleich auch dem individuellen Ausdruck dienen, ohne diesen auf eine Person oder ein Volk zu beschränken. Es sind namentlich deutsche Meister, welche diese Aufgabe im 18. Jahrhundert zu lösen begannen, und seitdem hat Deutschland fast ausschliesslich die Führung bei der Weiterentwickelung der Tonkunst übernommen und behalten.



ERSTES KAPITEL.

ORATORIUM UND OPER UND DIE VERWANDTEN FORMEN.

Hamburg wurde bereits als der Ort genannt, an welchem am Ausgange des vorigen Jahrhunderts die hervorragendsten deutschen Operncomponisten wirkten und wo die bedeutenderen Opern des Auslandes zur Ausführung gelangten. Auch der beiden in diesem Sinne bedeutendsten Meister: KUSSER und KEISER wurde schon gedacht. JOHANN SIGISMUND KUSSER, der 1693 die Operndirection in Hamburg übernahm, erlangte weniger durch seine eigenen Opern, deren er hier vier während seiner Directionsthätigkeit aufführte, als vielmehr dadurch Bedeutung, dass er der französischen und italienischen Oper Eingang auf der Hamburger Opernbühne verschaffte. Durch die Aufführung der Opern von LULLY und STEFFANI förderte er namentlich die technische Ausbildung der Sänger und des Orchesters. Selbstverständlich konnte aber auch die Vermittelung des französischen und italienischen Opernstils nicht ohne Einfluss für die Entwickelung der deutschen Oper bleiben, die in REINHARD KEISER einen ihrer ersten Hauptvertreter fand.

Sein Vater wird als ein guter Componist bezeichnet, der ein unstetes Leben führte. REINHARD ist angeblich in der Gegend zwischen Leipzig und Weissenfels im Jahre 1673 geboren, und man kann annehmen, dass er hier in seiner frühesten Jugend mit den Opern von JOH. A. KRIEGER bekannt wurde, der seit 1680 als Kapellmeister in Weissenfels wirkte und mehrere seiner Opern zur Aufführung brachte. Seine eigentlich wissenschaftliche und wahrscheinlich auch musikalische Bildung gewann KEISER in Leipzig auf der Thomasschule und der Universität. Schon 1692 wurde ein von ihm componirtes Schäferspiel »Ismene« in Wolfenbüttel mit grossem Beifall aufgeführt. Ein zweites derartiges Werk: »Basilius«, wie jenes in

deutscher Sprache componirt, brachte er 1694 in Hamburg auf die Bühne, der er von 1696 an fast ausschliesslich seine Thätigkeit widmete, so dass bis zum Jahre 1717 wol kaum ein Jahr vergangen sein mag, in welchem er nicht mehrere neue Opern aufführte. GERBER's Lexikon giebt die Zahl derselben auf 116 an. 1703 übernahm KEISER, in Gemeinschaft mit dem Gelehrten DRÜSIKE, die Pachtung der Oper, doch führten beide durch ihre Verschwendung sehr bald den Bankerutt des Unternehmens herbei. DRÜSIKE musste flüchten, und auch KEISER scheint zu einer längeren Abwesenheit von Hamburg gezwungen gewesen zu sein. Sein unerschöpfliches Talent liess ihn sehr bald wieder die frühere Stellung gewinnen; in den Jahren 1709 und 1710 brachte er acht neue Opern auf die Bühne, und da er sich um diese Zeit mit der Tochter des angesehenen Rathsmusikanten und Patrizier OLDENBURG verheiratete, so kam er bald aus seiner misslichen Lage. 1717 scheint er seine Thätigkeit an der Hamburger Oper beendet zu haben; 1722 finden wir ihn in Kopenhagen, wo er seine Oper »Ulysses« zur Aufführung brachte. Später kehrte er nach Hamburg zurück, und 1728 übernahm er hier das Cantorat am Dom, mit dem zugleich das Canonicat verbunden war. KEISER starb am 12. September 1739.

Ueber die Besonderheit seiner Musik giebt der Vorbericht zur Sammlung der Arien aus seiner Oper »Almira und Octavia«, die unter dem Titel: »Componimente musicali« 1706 in Hamburg erschien, einigen Aufschluss. Er ist nicht von KEISER selbst, sondern von dem Verleger veranlasst, wahrscheinlich durch FEIND, von dem das anschliessende Lobgedicht herrührt, verfasst. Er giebt bereits Kunde davon, dass KEISER bemüht ist, sich von dem Einfluss der »protzigen Italiener und prahlerischen Franzosen«, wie sie hier bezeichnet werden, allmälig frei zu machen. KUSSER war noch eifrig thätig, italienische und französische Gesangsweise in Hamburg einzubürgern; KEISER aber componirte seine deutschen Opern auch über deutsche Texte, und die besondere Weise, in der er es that, wird durch den erwähnten Vorbericht gleichfalls bezeichnet. Dieser stellt zunächst auch sein Verhältniss zur Kunstmusik fest. »Nicht durch Kunst, wol aber durch Erfahrung wird nach ihm die verborgene Wirkung, die Gemüther zu erregen, zuwege gebracht.« Von besonderem Interesse ist es zunächst, dass jetzt auch auf diesem Gebiete die Opposition gegen die Ausländer nicht nur in Worten sich äussert, sondern auch zugleich thatsächlich erfolgreich wirksam zu werden beginnt. KEISER componirte nicht nur deutsche Texte, sondern er war zugleich bemüht, auch seine Musik echt deutsch zu gestalten, und zwar als dramatische, nicht Oratorien-Musik; diesen veränderten Standpunkt deutet die erwähnte Vorrede gleichfalls an. »Seine Musik will nicht durch Kunst wirken«, und in der That ist die Kunstfertigkeit bei KEISER am wenigsten ausgebildet, was namentlich seine Kirchencompositionen bezeugen. Um

wirksame weltliche, namentlich dramatische Tonwerke zu schaffen, bedarf es keines grösseren Geschicks in Behandlung der contrapunktischen Formen, deren vollkommene Beherrschung aber der kirchliche Stil erfordert. Diese Kunst des Contrapunkts meint der Verfasser unstreitig unter der »rohen Barbarei«, und dass KEISFR statt ihrer die Politesse der Franzosen und Italiener sich angeeignet hatte — die galante Schreibart — das erscheint dem Vorredner besonders lobenswerth. Damit freilich würde KEISER nicht zu der Bedeutung gelangt sein, die er für die Entwickelung der deutschen Musik unbestritten gewann, wenn er nicht zugleich auch diesem Stil einen höheren künstlerischen Werth und einen bedeutsameren Inhalt zu geben wusste. So viel es die Texte seiner Opern zuliessen, war er auf einen möglichst treffenden Ausdruck des Inhalts bedacht. Das wurde ihm freilich durch die Librettodichter: POSTEL, FEIND, HUNOLD, V. KÖNIG, BRESSAND u. A. der Hamburger Bühne nicht sehr leicht gemacht. Sie behandeln die antiken Stoffe in der platten, oft raffinirt derben Weise der Volksspiele, und meist mit einer Weitschweifigkeit, die für die musikalische Behandlung grosse Schwierigkeiten bereitet. Namentlich gilt dies von ihren Recitativen; wo sie aber KEISER einen nur irgend wie bedeutsamern Satz bieten, sucht er ihn auch durch eine sorgfältigere Behandlung als solchen auszuzeichnen. Die Form der Arie entspricht der der Italiener, wie sie namentlich STEFFANI cultivirte, allein gerade in dem Bestreben, dem deutschen Text mehr interpretirend nachzugehen, erlangt sie doch bei KEISER wesentlich höhere dramatische Wirkung. Wie selbstbewusst er das Ziel verfolgt, zeigt die Vorrede zu seinen »Divertimenti serenissimi della Cantate, Duette et Arie diverse senza Stromenti« oder: »Durchlauchtige Ergötzung über verschiedene Cantaten, Duetten und Arien«, ohne Instrumente von REINHARD KEISERN, hochfürstl. Mecklenburgischen Kapellmeister. Hamburg 1713. »Er meint darin, dass

»die Anzahl derer nicht gar zu gross, die das wahre Ziel der Music erreicht, ich will sagen, die natürliche Ausdrückung einer jeden emphatischen Figur der Poëten bey jeglichen Affect, worinnen das Meisterstück hauptsächlich bestehet. Zu solcher Ausdrückung des Affects aber ist nichts so sehr als eine Opera geschickt, als gleichsam der Zirckel, worinnen derselbe rouliren, und wann der Musicus einen Poëten antrifft, der ihm fast in jedem Auftritt neue Inventiones darzu an die Hand giebt, so kann man derselben Fähigkeiten daraus bald erkennen, wann die Schaubühne eröffnet und die Geschicklichkeit des Acteurs sowoll des Poëten als Musici Expressionen natürlich hervorzubringen weiss, wovon bisher, mit dem Applause des vernünftigen Auditorii viel Exempel gesehen, die sich bald als ein unschuldiges Opffer der Iphigenia und darinnen die Väterliche Gelassen-

heit eines Agamemnonis und Mütterliche Liebe einer Clitemnestra, bald in der Octavia das schüchterne Gewissen eines Nero; bald in der Lucretia die verstellte Thorheit eines Brutus, und eine um ihre Ehre eifernde Dame, bald in Masaniello die Raserey eines hitzigen tummen Empörers, mit der Zärtlichkeit einer getreuen Mariana, und im höchsten Grad ungetreuen Antonio; bald in Sueno die schulfüchsige Liebe eines Thales; bald in Desiderio die Caracteres eines grossmüthigen Printzen, Wüthrichs, unrechtmässig verstossenen, und daher eifernden Gemahlin und Gegentheils; bald in Cato ein eigensinniger, strenger, aber dabey wohlmeinender Patriote; bald in Pompejus zween gleiche Ehrsüchtige um das Regimentsruder hefftig streitende Helden sammt der grössten Tendresse einer Porcis und Cephalis oder Tancredo und Corinde in der Person der Aemilia und Pompejus, danächst in allen schier die unterschiedenen Passionen der unschuldig Sterbenden oder Ermordeten gezeigt, und zwar nicht mit leeren Erzählungen, nach Art der Alten, sondern nach der wahren Natur, mit immer neuen dabey vorzukommenden Umständen.«

Doch darf man es damit nicht zu ernst nehmen. Die Charakteristik der Personen erhebt sich bei KEISER nicht über die allgemeinsten Umrisse, aber diese sind entschieden fester gezeichnet, als bei den Italienern und Franzosen. Eine Vertiefung der Charaktere darf man von einer Zeit nicht voraussetzen, in welcher weichlicher sentimentaler Pietismus, empfindsame Frömmelei mit dem frivolsten Lebensgenuss gleichmässig das ganze Leben beherrschten. Daher sind KEISER'S Helden und Figuren seiner Opern: »Adonis« (1697), »Janus« (1698), »Pomona« (1706), »Desiderius« (1709), »Orpheus« (1710), »Croesus« (1710), »Diana« (1712), »Tomyris« (1717), »Trajanus« (1717), »Ulysses« (1722), »Circe« (1734) im Grossen und Ganzen wenig von einander unterschieden. Namentlich dadurch gewinnen seine Arien mehr deutsches Gepräge, dass sie nicht wie bei den Italienern aus der Motette entwickelt erscheinen, sondern aus dem Liede. Die grössere Sorgfalt, welche er auf die treuere Darstellung des Textgehaltes verwendet, führt ihn dazu, dies zur Grundlage seiner Arie zu machen. Er erweitert die einfache Liedform dadurch, dass er die liedförmigen Phrasen thematisch verarbeitet oder auch einfach aneinander reiht und rhythmisch und harmonisch innerlich verbindet. Hierbei wird die Rhythmik sorgfältiger von ihm beobachtet als die Harmonik, die er meist sehr dürftig anwendet. Darin hauptsächlich liegt der Grund, weshalb auch seine Charakteristik nicht tiefer ist; die komischen Personen in »Pomona« etwa ausgenommen oder die Personen seiner »La forza della Virtù« (1700), sind alle andern nur in einzelnen Stimmungen treffender gezeichnet, aber KEISER vermochte diese dann nicht zum gefesteten Charakter zu vereinigen. Daher begegnen wir auch nur selten mehrstimmigen Gesangssolosätzen, die als solche gelten könnten, wie das

kleine Duett in »La forza della Virtù« und ein ähnliches in »Pomona«, in denen die Charaktere mehr geschieden erscheinen; die anderen sind vorwiegend nur mehrstimmige Gesänge.

Vielleicht hinderte auch der scenische Pomp, mit welchem man diese Gesangsdramen auszustatten suchte, in etwas die musikalisch reichere Ausstattung, welche man doch den verwandten anderen Formen der Passion, dem Oratorium, der Cantate u. dergl. angedeihen liess. Ging man auch in Hamburg nicht so weit wie an einzelnen Höfen Deutschlands und Italiens oder in Paris, wo Maschinenmeister,

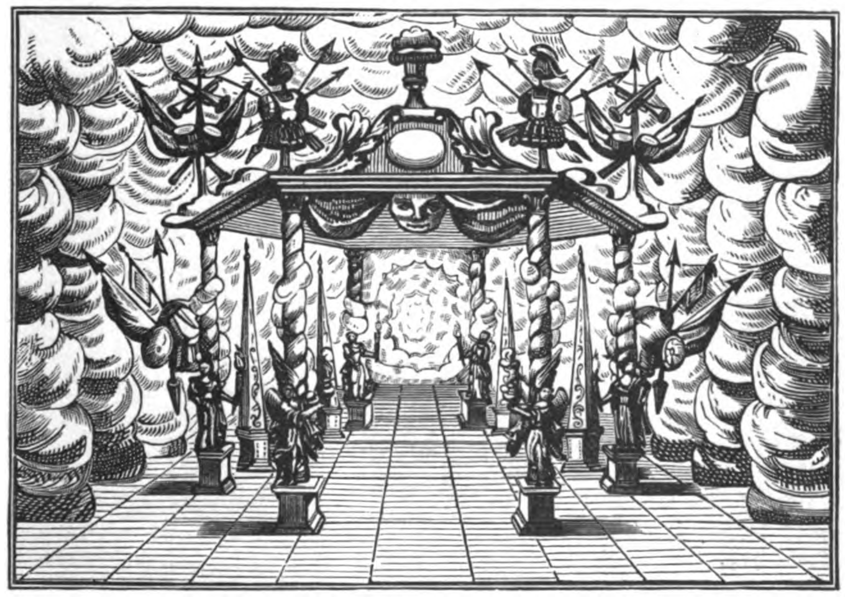


Abb. 107. Decoration zu Kaiser's Oper »Artemisia«.

Decorateure und höchstens der Balletmeister hauptsächlich als Schöpfer der »Hofspectakel« auftraten, während Dichter und Componist eine so untergeordnete Rolle spielten, dass sie häufig gar nicht einmal genannt werden, so liess man es doch auch nicht an der nöthigen Sorgfalt nach dieser Richtung hin fehlen. Wie mehrere Decorationsbilder aus jener Zeit beweisen, war die Ausstattung eine sehr brillante. Zwei derselben, den Textbüchern jener Zeit entlehnt, mögen hier zum Beweise dessen stehen.

Der vollständige Titel des Textbuches, dem diese Abb. (107) beigegeben ist, lautet: »Artemisia«. In einem Musicalischen Schauspiele auf dem grossen Hamburger Theater vorgestellet im Jahre 1715. Hamburg, gedruckt bei FRIEDERICH CONRAD GREFLINGER. Die

Vorrede schliesst mit den Worten: »Dieses ist von dem Herrn Kapellmeister KEISER'S Composition die Vier und Sechzigste Opera«. Nach der dann in der »ersten Scene« der »ersten Handlung« gegebenen

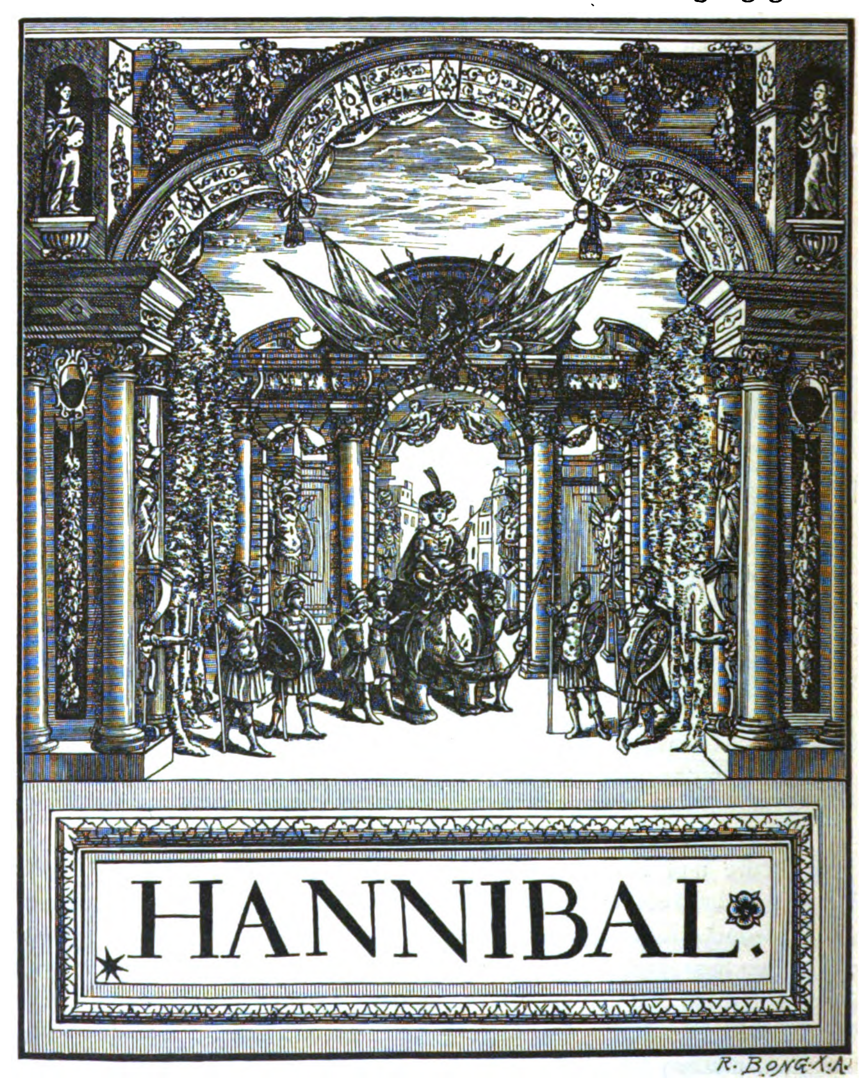


Abb. 108. Decoration zu »Hannibal«.

Erklärung stellt die oben abgebildete Scene »Einen, zum Triumph zubereiteten Platz mit verschiedenen Ehrenpforten, Pyramiden, Säulen und hin und wieder aufgesteckten Siegeszeichen« dar. Die nachfolgende Abb. (108) zeigt die erste Scene der Oper Hannibal: »Der grosse Platz

zu Capua mit vielen Siegeszeichen und Triumphbogen ausgezieret, wo Hannibal auf einem Elephanten seinen Einzug hält.«

Derselbe Zug, Stimmung und Situation durch die Erfindung treffender Motive zu charakterisiren, der KEISER'S Oper zu höherer Bedeutung verhilft, zeigt sich auch in seinen kirchlichen Compositionen, seinen Passionen, Soliloquia und dergl., wie in den Cantaten. Allein auch in der weiteren Verarbeitung verliess er nicht seinen Opernstandpunkt, er unterlässt auch hier, die einzelnen Momente zu einer einheitlichen Stimmung zusammen zu fassen; diese Werke erlangten daher weniger positive Bedeutung noch, als die dramatischen. Unbestritten aber bleibt ihm das Verdienst, die ganze Richtung der Entwickelung dramatischer Musik in eine neue Bahn geleitet zu haben, und wie sich ihm namentlich MATTHESON und TELEMANN ganz direct anschlossen, so ist er selbst auf HAENDEL und BACH nicht ganz ohne Einfluss geblieben.

MATTHESON (geb. 1681, gest. am 17. April 1764) hat diese ganze Richtung weniger durch seine eigenen Schöpfungen, als vielmehr durch seine zahlreichen Schriften gefördert. Jene hatten schon für ihre Zeit nur untergeordneten Werth, während seine theoretischen Schriften: »Das neu eröffnete Orchester« (1713), »Das beschützte Orchester« (1717), »Die exemplarische Orchesterprobe« (1719), »Der brauchbare Virtuos« (1720), »Das forschende Orchester« (1721), »Critica musica« (1722. 1725), »Der musikalische Patriot« (1724), »Die grosse Generalbassschule« (1719), »Kern melodischer Wissenschaft« (1737), »Der vollkommene Kapellmeister« (1739), »Grundlage einer Ehrenpforte« (1740), »Die neueste Untersuchung der Singspiele« (1744), der neuen Anschauung und der aus ihr hervortreibenden neuen Musikpraxis Bahn machen halfen und für uns heut noch werthvolle Quellen der Forschung sind.

Ungleich mehr schöpferische Begabung besass GEORG PHILIPP TELEMANN (geboren am 14. März 1681, gestorben am 25. Juli 1767), und bei dem ausserordentlichen Fleiss, den er entwickelte, hätte vielleicht er schon alle diese neuen Elemente zu einem einheitlichen Kunstwerk zusammen zu fassen vermocht, wenn er nicht versäumt hätte, sich auch die alte Praxis weniger oberflächlich, sondern zu meisterlicher Beherrschung anzueignen. Das Verzeichniss seiner Werke führt neben 40 Opern, die er für die Bühnen in Bayreuth, Eisenach und Hamburg schrieb, 12 vollständige Jahrgänge Kirchenmusik, 44 Passionen, 32 Gelegenheitsmusiken, 33 sogenannte Hamburger Capitainsmusiken (von denen jede aus einem Oratorium mit einleitender Sonate besteht), 12 Trauer- und 14 Hochzeitsmusiken, Serenaden,

300 Ouvertüren und unzählige Stücke für Gesang und verschiedene Instrumente auf.

Eine so grosse Thätigkeit konnte nur fruchtbringend für die Musikentwickelung werden, wenn mit der unbestrittenen Begabung zugleich auch die zur Schöpfung unvergänglicher Meisterwerke unabweisbar nothwendige Herrschaft über die gesammte Technik verbunden ist. Da TELEMANN diese nicht besass, konnte er nur für seine Zeit Bedeutung gewinnen. — Doch erwarb er wenigstens das Verdienst, dass er mit seinen Arbeiten die Entwickelung der deutschen Richtung der dramatischen Musik so weit in Fluss erhielt, dass sie nicht in's Stocken gerieth.

Daneben fand die italienische Oper auch in Deutschland viel sorgfältigere Pflege, namentlich in der veredelteren Form, die ihr AGOSTINO STEFFANI (geb. 1650, starb 1730) dadurch gegeben, dass er mit ihr den etwas verfeinert declamirenden Stil der französischen Oper zu verschmelzen versuchte.

Grösseren Erfolg errang freilich auch in Deutschland die nur auf virtuose Gesangskunst basirte Oper der Neapolitanischen Schule, die durch ALESSANDRO SCARLATTI begründet und dann durch LEONARDO LEO, PORPORA, LEONARDO VINCI, CIMAROSA, JOMELLI u. A. weiter gebildet wurde. Durch die Letzterwähnten namentlich fand sie auch in Deutschland, wo jene Meister lange Jahre wirkten, Verbreitung. Auch deutsche Operncomponisten sind zu nennen, die sich ihrer Pflege widmeten, unter ihnen ganz besonders HASSE, GRAUN und NAUMANN. Entscheidend für die Erfolge, welche durch sie die italienische Oper in Deutschland errang, war es, dass sie in

PIETRO ANTONIO DOMENICO METASTASIO (Abb. 109) den Textdichter fanden, dessen sie bedurften. Er ist am 3. Januar 1698 zu Assisi geboren, als Sohn eines gemeinen Soldaten Namens TRAPASSI. Der berühmte Rechtsgelehrte GRAVINA nahm sich seiner an und liess ihn erziehen. Bereits im 12. Lebensjahre brachte der reichbegabte Knabe den ganzen Homer in seiner Muttersprache in Verse, und zwei Jahre darauf schrieb er seine erste Tragödie: »Il Giustino«. Mit »Didone abbandonata« trat er 1724 in die Oeffentlichkeit; 1729 wurde er am österreichischen Kaiserhof in Wien Hofpoet, und in dieser Stellung dichtete er eine ganze Reihe von Operntexten, welche von den hervorragendsten Operncomponisten in Musik gesetzt wurden. Er war nicht nur mit den Bedürfnissen der Bühne seiner Zeit vollständig vertraut, sondern auch in der Tonkunst nicht unerfahren, und wenn er auch die Personen und Situationen nicht tiefer zu fassen und zu charakterisiren verstand, selbst nicht versuchte dies zu thun, so wusste er doch durch geschickte Anordnung der Scenen und durch ihre Ausführung in einer gewählten, oft sogar poetischen Sprache zu interressiren,

um die Componisten anzuregen. Seine Texte waren eben wirksam im Sinne seiner Zeit. Der Dichter starb am 12. April 1792.

Johann Adolf Hasse (Abb. 110) ist am 25. März 1699 zu Bergedorf, einem kleinen Städtchen unweit Hamburg, woselbst sein Vater Organist war, geboren. Durch sein bedeutendes Talent zog er die Aufmerksamkeit des Theaterdichters J. U. König auf sich, der ihn später an Keiser empfahl, und dieser engagirte ihn als Tenorist für sein Opernunternehmen. 1722 ging Hasse als Hoftheatersänger nach Braunschweig, und hier wurde



Abb. 109. Metastasio.

auch seine erste Oper »Antigonus« 1723 aufgeführt. Der günstige Erfolg veranlasste ihn, nach Italien zu gehen, damals noch das Land der dramatischen Musik. Er studirte dort unter Porpora und bei Alessandro Scarlatti, und als er mit eigenen Werken auftrat, hatte er günstigen Erfolg, dass er bald zu den populärsten Operncomponisten Italiens zählte. In Venedig, wohin er 1727 ging, gewann er auch seine Frau, die jener Zeit hochberühmte Sängerin Faustina Bordoni (Abb. 111). 1731 folgten beide einem Rufe nach Dresden: Hasse wurde Oberkapellmeister und seine Gattin Faustina Primadonna der italienischen Oper. Faustina machte bald einen mächtigen Eindruck auf den für Frauenschönheit sehr empfänglichen Kurfürsten von Sachsen und König von

Polen, AUGUST II., und — HASSE wurde geflissentlich in den Jahren 1733 bis 1740 von Dresden fern gehalten. Er lebte in Italien oder London, wo er 1733 eine Zeit lang das der HÄNDEL'schen Oper entgegengesetzte Opernunternehmen leitete. Erst nach 1740 gewann er wieder festen Boden in Dresden, wo er in seiner einflussreichen Stellung wirkte, bis er 1763 pensionirt wurde. Kurz darauf siedelte er mit seiner Familie nach Wien über und componirte dort für den Carneval und verschiedene andere Gelegenheiten noch mehrere Opern. 1771 ging er nach Mailand und dann auf den Wunsch seiner Gattin nach Venedig, und hier starb er am 23. December 1783.



Abb. 110. JOHANN ADOLF HASSE.

Die Zahl seiner Opern, Oratorien, Messen, Cantaten und Instrumentalsätze aller Art ist so gross, dass es unmöglich sein dürfte, sie auch nur annähernd festzustellen. Eine solche Fruchtbarkeit war nur innerhalb der Richtung möglich, welcher HASSE sich angeschlossen hatte. Er componirte, ausser vielen Operntexten des Dichters APOSTOLO ZENO, sämmtliche Texte METASTASIO'S, mit Ausnahme des »Temistocle«, und manche davon zwei-, drei- und viermal. Das konnte er nur als der reinste Vertreter jenes, nur auf die äusserlichste Wirkung berechneten italienischen Opernstils, der nur rühren, höchstens durch virtuose Gesangskünste leicht auf- und anregen soll. Bei den

früheren Meistern der Schule hat die Cantilene, die sich über einer reicheren harmonischen Grundlage erhebt, immer noch hauptsächliche Bedeutung, die Fiorituren und Passagen sind ihr nur als besonderer Schmuck eingewoben. Bei HASSE tritt das Figurenwerk dagegen fast als einziger Factor der dramatischen Wirkung auf, die Cantilene ist so kurzathmig als möglich, der harmonische Apparat wird auf das bescheidenste Maass eingeschränkt; er besteht nicht selten nur aus Tonika und Dominant, und dem entspricht auch die Instrumentation.



Abb. 111. FAUSTINA HASSE, geb. BORDONI.

Sie beschränkt sich meist auf die Streichinstrumente und zwar so, dass wenn »Oboen, Flöten und Fagotte« mit hinzugezogen werden, diese die Streichinstrumente im Einklange oder in der Octave verstärken. Die Messinginstrumente aber wurden nur äusserst sparsam und schüchtern ausfüllend angewendet, mit Ausnahme der Hörner, die hin und wieder mit einem winzigen Motiv heraustraten. Keine dieser Gattungen gelangt zu irgend welcher Selbständigkeit, denn auch die Streichinstrumente können meist recht wol durch andere Instrumente ersetzt werden. So erscheint diese HASSE'sche Oper als das ganz directe Gegenstück der KEISER'schen, und obgleich diese viel bedeutender

und echt deutsch ist, vermochte sie sich jener gegenüber nicht zu halten. Die virtuosen Gesangstücke, aus denen die HASSE'sche Oper zusammengesetzt ist, behagten dem Zeitalter der Schminke und des Haarpuders besser als KEISER'S, wenn auch noch so oberflächlich dramatisch wahrer Gesang.

Musikalisch bedeutender als die Oper von HASSE ist die von GRAUN (Abb. 112).



Abb. 112. CARL HEINR. GRAUN.

CARL HEINRICH GRAUN ist 1701 zu Wahrenbrück in Sachsen geboren; schon auf der Kreuzschule in Dresden, die er 1713 bezog, erregte er die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde durch seine schöne Stimme, und bereits 1719 sang er in der Oper von Lotti und Heinichen mit. Nach seinem Austritt aus der Schule widmete er sich ganz der Musik und kam 1725 als Tenorsänger nach Braunschweig. Da er sich die Arien seiner ersten Rolle mit Geschmack selbst umarbeitete, übertrug man ihm hier die Composition einer Oper und ernannte ihn zum Vicekapellmeister. 1735 trat er dann in die Dienste Friedrich's d. Gr., der damals als Kronprinz schon in Rheinsberg seine Kapelle unterhielt. Mit der Thronbesteigung desselben 1740 begannen auch die Vorbereitungen zur Errichtung einer italienischen Oper in Berlin, und GRAUN wurde mit dem Engagement der

Sänger und Musiker beauftragt und dann zum Kapellmeister ernannt, als welcher er zugleich eine grosse Reihe von Opern schrieb, die mit den HASSE'schen gemeinsam damals die deutsche Bühne beherrschten. Nur seine Passionsmusik: »Der Tod Jesu« hat sich neben der Musik zu KLOPSTOCK's Auferstehungslied: »Auferstehn, ja auferstehn wirst du mein Leib nach kurzer Ruh'« bis auf unsere Zeit erhalten. GRAUN starb am 8. August 1759.

Die Recitative GRAUN'S sind nur wenig von denen der HASSE'schen Oper verschieden. Sie sind ebenso wie diese nur leicht und ohne besondere Sorgfalt declamirend gehalten, und selten greifen Instrumente ein, um einen bedeutsameren Zug des Textes hervorhebend zu illustriren. Dagegen sind die GRAUN'schen »Arien« viel bedeutsamer als die HASSE'schen; man merkt ihnen den Einfluss der KEISER'schen Cantaten an, die GRAUN früh zu seiner Lieblingsmusik erkor. Dem entsprechend war GRAUN auch nicht ohne Erfolg auf dem Gebiete des deutschen Liedes thätig. Deshalb namentlich haben auch seine Arien einen ungleich gefestigteren harmonischen Bau, und sind sorgfältiger rhythmisch gegliedert. Dabei zeigen auch einzelne grösseres dramatisches Leben, wenngleich die Mehrzahl derselben ganz in derselben nur sinnlich anregenden Weise HASSE's gehalten ist. Mit diesem ernsteren Streben konnte er sogar auf dem Gebiete der Kirchenmusik Erfolge erreichen; wie erwähnt, hat sein »Tod Jesu« eine Popularität erhalten, wie kaum ein anderes ähnliches Werk. Es ist dies nicht ein Beweis für die Bedeutung des Werkes, sondern dafür, dass der italienische Stil sich der allgemeinsten Beliebtheit erfreute; nur einige Recitative und Chöre sind noch mit einer gewissen religiösen Weihe geschrieben; alles Uebrige, die Duetten und Arien, dagegen im reinsten italienischen Opernstil gehalten.

Weniger Bedeutung noch als diese beiden konnte der dritte Vertreter dieses deutsch-italienischen Stils gewinnen, JOHANN GOTTLIEB NAUMANN (Abb. 113).

Er ist am 17. April 1741 in Blasewitz bei Dresden geboren als der Sohn eines schlichten Bauern. Als Schüler der Kreuzschule in Dresden unterrichtete ihn der bekannte Cantor HOMILIUS in der Musik, die er bald zu seinem Beruf erwählte. 1757 ging er mit einem schwedischen Musiker Namens WEESTRÖM nach Italien und machte hier während eines siebenjährigen Aufenthalts ernste Studien in der Composition und im Clavier- und Violinspiel. Nachdem er durch ein kirchliches Tonstück die Aufmerksamkeit des Dresdener Hofes auf sich gezogen hatte, wurde er veranlasst in die Heimath zurückzukehren, und 1765 erhielt er das Prädikat als Kurfürstl. Kammercomponist. Bald darauf ging er wieder nach Italien und kehrte erst 1769 wieder zurück. Nach einem abermaligen Aufenthalt in Italien wurde er 1776 Kurfürstlicher Hofkapellmeister in Dresden, 1786 aber zum Oberkapellmeister ernannt. Er starb am 23. Octbr. 1801.

Seiner regen Thätigkeit auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst verdankt er eine weit grössere Fertigkeit im alten Contrapunkt als seine vorerwähnten beiden Mitstrebenden besassen, und diese verleiht auch seinen dramatischen Werken höhern Werth. Aber der ganze Stil begann bereits sich auszuleben. Als NAUMANN seine öffentliche Laufbahn begann und zur Zeit seiner höchsten Blüthe trat jenes leuchtende Gestirn in den Zenith seiner Bahn, vor dessen hellstrahlendem Lichte die italienische Oper erbleichen musste — MOZART.



Abb. 113. JOHANN GOTTLIEB NAUMANN.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts blieb die italienische Oper noch die vollständig allein herrschende in Deutschland. Auch in Hamburg war die deutsche Oper dem allgemeinen Geschmack zum Opfer gefallen.

Seit 1718 kam keine einzige, irgendwie beachtenswerthe National-oper dort zur Aufführung mehr. Dabei nahm jene Unsitte, bei den Arien den italienischen Text beizubehalten und nur die Recitative zu übersetzen, überhand; so wurden die für London geschriebenen Opern HÄNDEL's in dieser Weise in Hamburg gegeben. Auch das Verfahren, die einzelnen Acte einer Oper von verschiedenen Componisten in Musik bringen zu lassen, wurde immer allgemeiner. Wol erhoben sich

gewichtige Stimmen gegen dies Verfahren. MATTHESON sagt[1]), anknüpfend an die Oper: »Muzio Scaevola«, deren einzelne Arien von BUONONCINI, MATTEI und HÄNDEL componirt sind: »Sollte dergleichen Aristokratie ferner bei den Opern einreissen, so dürfte vor's erste schwerlich unter den Componisten ein Monarch erstehen, und viel weniger unter den hiesigen Ortes«, und an einer andern Stelle heisst es: »Wahr ist's, dass in England sowol, als hier, seit einigen Jahren viele Dramata schändlich zerstickt, zerlappt und wie ein Harlequinskleid mit allerhand artigen Lappen ausstaffirt worden sind.«

Auch TELEMANN, der für die Hamburger Oper schrieb und später als Operncomponist mit Jahresgehalt bei derselben angestellt war, vermochte das erstorbene Interesse für sie nicht wieder zu erwecken; und das seltsame Unterfangen, verschiedene Stücke zu einem sogenannten »Pasticcio« zusammenzuschweissen, hatte gleichfalls nur geringen Erfolg, so versuchte man es mit der komischen Oper. KEISER hatte schon 1710 das komische Singspiel: »Le bon vivant« oder »Die Leipziger Messe« geschrieben; seine Begabung und Fähigkeiten würden ihn gerade auf diesem Gebiete zu bedeutenderen Erfolgen geführt haben, wenn die komische Oper nicht dadurch in eine Sackgasse kam, dass man sie localisirte. Im Jahre 1725 erschien auf der Bühne: »Der Hamburger Jahrmarkt« oder »Der glückliche Betrug«, von PRÄTORIUS verfasst mit Musik von KEISER, und noch in demselben Jahre »Die Hamburger Schlachtzeit«; die zweite Vorstellung der letzteren wurde indess durch den hohen Rath verhindert und von da an beschränkten sich die Darstellungen auf französische und italienische Opern und die bereits erwähnte Mischgattung. Die 1735 aufgeführte »Circe« war ursprünglich halb französisch, halb holländisch abgefasst und aus verschiedenen spanischen, französischen und holländischen Schriftstellern zusammengetragen. PRÄTORIUS übersetzte und KEISER schrieb nur die Recitative und die kleineren deutschen, meist komischen Arien dazu; die 26 ausgeführten Arien waren den beliebtesten italienischen Opern von LEONARDO VINCI, GEMINIANI, GIACOMETTI und HASSE entlehnt. Dabei waren auch die äusseren Verhältnisse des Hamburger Theaters so ungünstig geworden, dass es nicht mehr in dieser Weise zu halten war. 1738 und 1739 bezog die NEUBER mit ihrer Truppe das Haus und in den vierziger Jahren ging die deutsche Oper vollständig ein.

Wol wurden noch einzelne Versuche an verschiedenen Orten gemacht, von denen noch später berichtet werden soll, zur Pflege des

1) Musica critica 1722.

deutschen Opernstils, welcher dem italienischen und französischen gegenüber nicht nur gleiches, sondern erhöhteres Interesse und höchste Bedeutung gewinnen sollte. Dieser war nur dadurch zu finden, dass der weitschweifige Mechanismus der italienischen Oper zusammengerückt und zu einem lebendigen Organismus beseelt und zugleich mit der grösseren Schlagfertigkeit der Darstellungsmittel der französischen Oper ausgestattet wurde. Das vermochte nur ein Meister, der sich jenen italienischen Stil selbst durch jahrelange unausgesetzte Thätigkeit zu höchster Kunstfertigkeit angeeignet und mit dem der französischen Oper in gleicher Weise vertraut gemacht hatte; und dieser Meister ist:

Christoph Willibald von Gluck (Abb. 114). Zu Weidenwang in der Oberpfalz erblickte er das Licht der Welt, und in Kommotau, einem Städtchen in der Nähe der Fürstlich Lobkowitz'schen Herrschaft Eisenberg, wo sein Vater Forstmeister geworden war, fand auch das früh entwickelte bedeutende Talent für Musik Aufmunterung und Pflege. Er besuchte hier in den Jahren 1726—1732 das Gymnasium und erhielt zugleich den ersten Unterricht im Clavier- und Orgelspiel. Später wirkte er auch als Chorsänger und Instrumentalist bei den Aufführungen in dem Jesuiten-Seminar mit, wodurch er namentlich so weit in die praktische Musik eingeführt wurde, dass er in Prag, wohin er dann ging, um die Universität zu besuchen, da ihm die Unterstützungen von seinem Vater nur spärlich zuflossen, die Mittel zu seinem Unterhalt durch Musikunterricht erwerben konnte. 1736 ging er nach Wien, der Stadt, in welcher die italienische Oper in jener Zeit in höchster Blüte stand. Der Glanz, mit welchem hier die Opern aufgeführt wurden, lockte ihn so an, dass er nicht lange im Zweifel über das nächste Ziel seiner Thätigkeit blieb. Glückliche Umstände kamen hinzu, die es ihm möglich machten, nach Italien zu gehen, um dort seine Studien zu vollenden. Im Fürstlich Lobkowitz'schen Hause, in welchem er gastliche Aufnahme gefunden hatte, war der lombardische Fürst von Melzi auf ihn aufmerksam geworden; dieser nahm ihn mit nach Mailand und hier wurde der, als Organist und Tonsetzer berühmte Kapellmeister Giovanni Battista Sammartini sein Lehrer. Vier Jahre später trat er dann mit seiner ersten Oper: »Artaserse«, von Metastasio gedichtet, an die Oeffentlichkeit; die Oper wurde 1741 in Mailand mit solchem Erfolge aufgeführt, dass der junge Componist bald eine Berühmtheit wurde und zahlreiche Aufträge zu neuen Opern erhielt. Bis zum Jahre 1745 schrieb er mehrere Opern für Mailand, Venedig und Cremona und folgte dann einer Einladung nach London, um seine Oper »La Caduta de' Giganti« (1746) dort aufzuführen, die indess nur geringen Erfolg hatte. Von London aus hatte er einen Ausflug nach Paris unternommen, der für ihn nicht ohne Einfluss bleiben sollte. Da er dort Gelegenheit fand, sich mit dem französischen Stil bekannt zu machen und da er in London zugleich auch den Eindruck der Händel'schen Oratorien empfunden hatte, so begann in Wien, wohin er gegen Ende 1746 wieder zurückkehrte, bereits jener Process seiner Entwickelung, der als letztes Ziel

die Oper in ihrer neuen Gestalt erzeugen sollte. Seine nachfolgenden Opern stehen zwar noch auf dem alten Boden, aber in einzelnen Scenen und Situationen macht sich schon die neue, auf grössere dramatische Wahr-



Abbildung 114.

heit bedachte Richtung geltend. Dies zeigt sich schon in »La Semiramis de riconosciuto«, die in Wien 1748 in Scene ging, mehr noch in »Telemaco«, die er in Italien schrieb, wohin er 1749 wieder gegangen war, nachdem er in Wien eine herbe Erfahrung hatte machen müssen. In

Marianne Pergin glaubte er das Ideal seines Herzens gefunden zu haben, und da seine Liebe Erwiederung fand, so hielt er beim Vater um ihre Hand an; allein dieser, ein geldstolzer Kaufmann, versagte sie ihm, und die verzweiflungsvolle Stimmung, in welche er dadurch gerieth, mag ihn wol hauptsächlich mit nach Italien getrieben haben. 1750 starb der harte Vater und so eilte Gluck nach Wien zurück und hier vermählte er sich am 15. September mit seiner geliebten Marianne.

Im Jahre 1751 war Gluck mit seiner jungen Gattin in Neapel, für welche Stadt er die Oper »La Clemenza di Tito« schrieb; diese, wie die vorher erwähnte, enthält bereits mehrere so treffliche Tonsätze, dass sie in seinen spätern Opern von monumentaler Bedeutung Aufnahme finden konnten. In Wien, wohin er Ende des Jahres wieder zurückgekehrt war, lebte er nun einige Jahre mehr in ruhiger Behaglichkeit; erst im Jahre 1754, in welchem ihn die Kaiserin Maria Theresia zu ihrem Hofkapellmeister mit einem Gehalt von 2000 Gulden ernannte, entwickelte er wieder eine ausgebreitete Thätigkeit. Er schrieb für ein im Schlosshofe vom Prinzen von Sachsen-Hildburghausen zu Ehren der Kaiserin veranstaltetes Fest die Musik zu: »La Cinesi« (Dichtung von Metastasio) und für Rom die Opern »Il Trionfo di Camillo« und »Antigone«, wofür er vom Papste zum Ritter vom goldenen Sporn ernannt wurde. Von da an zeichnete er sich: Ritter von Gluck. Auch die folgenden Jahre brachten neue Opern von ihm: »La Danza« und »L'Innocenza giustificata« (1755) und »Il Re Pastore« (1756). Nun folgten wieder in seinem Lebensgange Jahre stiller Zurückgezogenheit (1756—1760). Er schrieb in dieser Zeit die »Airs nouveaux«, als Einlagen in französische Singspiele, die am kaiserlichen Hofe zur Aufführung gelangten.

Erst 1760, zur Vermählung des Erzherzogs Joseph (des nachmaligen Kaisers) mit Isabella von Bourbon schrieb er die »Serenata Tetide«, welche im grossen Redoutensaale am Schluss des Festes, den 10. October, zur Aufführung gelangte. Diesem Festspiel folgte 1761 »Don Juan«, als Ballet behandelt, zu dem der Meister die Musik schrieb. Das Jahr 1762 führte ihn wieder nach Bologna, für welche Stadt er zur Eröffnung des Theaters Metastasio's »Il Trionfo di Clelia« componirt hatte.

Am 5. October 1762 wurde dann jene Oper zum ersten Male in Wien aufgeführt, mit der er seine eigentliche reformatorische Thätigkeit begann: »Orfeo ed Euridice«. Den Plan zu dieser Oper hatte er bereits zwei Jahre früher mit dem Dichter, dem k. k. Rath Raniero von Calsabigi, besprochen. Die Hauptneuerung war die Einführung des Chores, der durch Metastasio vollständig aus der Oper verbannt war, und das Wagniss schien so gross, dass der Dichter es für nothwendig hielt, Metastasio zu ersuchen, sich nicht vor der Aufführung gegen die neue Gattung zu erklären. Gluck war indess jetzt noch so wenig von der Nothwendigkeit seiner später so energisch durchgeführten Reform überzeugt, dass er nach diesem ersten Versuch noch mehrere Opern im alten Stil schrieb, wie »Ezio« (1763), »La Rencontre imprevue« (1764) oder »Il Parnasso confuso« (1765).

Erst mit der Oper »Alceste«, zu der ihm gleichfalls Calsabigi den Text geschrieben hatte, und die Ende des Jahres 1767 aufgeführt wurde, betrat er entschieden den neuen Weg, und zwar jetzt mit den vollständig-

sten theoretischen Bewusstsein, wie aus der Dedication an den Grossherzog von Toscana, die er der 1769 veröffentlichten Partitur vorsetzte, zu ersehen ist. Noch entschiedener bezeichnet den neuen Standpunkt des Meisters seinen Stoffen gegenüber die Vorrede zu der 1770 veröffentlichten Partitur seiner Oper: »Paride ed Elena«. Die nächste Folge davon war, dass GLUCK nunmehr auch den italienischen Text aufgab, weil ihm die italienische Sprache weniger geeignet für Durchführung der neuen Prinzipien erschien. Hauptsächlich mochte ihn hierzu auch die Verwandtschaft seiner Tendenzen mit denen der französischen Oper jener Zeit veranlassen. Diese in der Richtung, die ihr LULLY und RAMEAU gegeben hatten, war noch nicht unter dem Einfluss der italienischen Oper und durch die Vaudevilles der Dilettanten verdrängt; GLUCK durfte daher in Paris auf eine Partei rechnen, die ihn bei seinen Bestrebungen für Erweiterung der LULLY-RAMEAU'schen Oper unterstützte. Der Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien, BAILLY DU ROLLET, arbeitete auf GLUCK's Wunsch RACINE's »Iphigenie en Aulide« zum Operntext um, den dann GLUCK componirte. Nachdem die grossen Schwierigkeiten, die sich einer Aufführung der Oper in Paris entgegenstellten, besonders durch die thätige Hülfe der Dauphine, der unglücklichen MARIE ANTOINETTE, Tochter des österreichischen Kaiserhauses, GLUCK's ehemalige Schülerin, beseitigt waren, ging die Oper am 19. April 1774 in Paris in Scene, und sie fachte wieder die alten Kämpfe zwischen den Parteien der nationalen und der italienischen Oper an. Die starren Vertreter des LULLY-RAMEAU'schen Stils machten nicht weniger Opposition gegen die GLUCK'sche Oper, als die des italienischen. Zu GLUCK's Partei zählte hauptsächlich der Adel, der hierin dem Hofe folgte, und die weitersehenden Anhänger der französischen Oper, die in GLUCK's Iphigenie den beginnenden Ausbau jener sahen. GLUCK arbeitete inzwischen seinen »Orfeo« um, der schon am 2. August in Paris in Scene ging. Dann eilte er nach Wien zurück und überliess seinen Freunden in Paris, seine Interessen zu wahren. Namentlich waren es Abbé FRANÇOIS ARNAUD und J. B. A. SUARD, welche in Flugschriften und im Journal étranger und der Gazette litteraire GLUCK's Prinzipien und seine Musik gegen LA HARPE, MARMONTEL und den Baron VON GRIMM vertheidigten. Die Oper »Alceste«, welche 1776 am 23. April in Paris zur Aufführung gelangte, wurde von den Gegnern bei der ersten Vorstellung förmlich ausgezischt; doch gelang es den Freunden, auch ihr den Erfolg zu sichern. Die Vertreter der italienischen Musik wussten jetzt PICCINNI als Leiter der italienischen Oper zu gewinnen, weil sie in ihm den geeigneten Rivalen GLUCK's sahen. Schon LABORDE, Kammerjunker König LUDWIG XV., hatte mit dem Maestro in dieser Angelegenheit unterhandelt, aber erst dem Marquis CARACCIOLI gelang es, ihn zu bestimmen, nach Paris zu kommen. Ende December 1776 traf er dort ein und nun entwickelten sich jene Kämpfe der Anhänger der beiden Meister, der Gluckisten und Piccinnisten, die Jahre lang andauerten. Anfang des nächstfolgenden Jahres brachte GLUCK seine »Armida« zum Abschluss; die Oper ging am 23. September in Paris in Scene und hatte unter den angegebenen Umständen nicht den erwarteten Erfolg, so dass sie in der Stellung der Parteien wenig veränderte. Erst nachdem die Königliche Akademie (die Grosse Oper) beide Meister beauftragt hatte, »Iphigénie en Tauride« in

Musik zu setzen, erlitten die Piccinnisten eine empfindliche Niederlage. GLUCK's geniales Werk wurde am 18. Mai 1779 mit glänzendem Erfolg gegeben, selbst GRIMM beugte sich jetzt dem deutschen Genius. PICCINNI's »Iphigenie« aber fand bei ihrer Aufführung am 21. Januar 1781 eine sehr kühle Aufnahme, so dass der Sieg des deutschen Meisters ein ganz entschiedener war.

Geringen Erfolg nur hatte GLUCK's »Echo et Narcisse«, das fünf Monate nach seiner Iphigenie gegeben wurde.

Erwähnt muss noch werden, dass GLUCK auch der, zu grösserer dichterischer Freiheit sich erhebenden deutschen Sprache ein grösseres Interesse abgewann, namentlich seit er auf der Rückreise von Paris mit KLOPSTOCK zusammengetroffen war. Er componirte acht Oden des Dichters und beschäftigte sich mit der Composition der »Hermannsschlacht«, zu deren Ausführung er indess nicht mehr gelangte. Er starb am 15. Nov. 1787.

GLUCK'S reformatorische Bestrebungen erscheinen nach alle dem weder als die Folge jugendlichen Dranges nach Neuerung, noch genialer Inspiration, sondern vielmehr als die Summe jahrelanger praktischer Erfahrungen. Die grössere und für Production erfolgreichste Hälfte seines Lebens hindurch hatte er, den Anforderungen seiner Zeit genügend, der italienischen Oper seine Thätigkeit gewidmet; und indem er sich ihre Formen bis zur höchsten Meisterschaft aneignete, lernte er allmälig ihre Unzulänglichkeit immer mehr erkennen. »Orfeus«, das erste Werk der neuen Richtung, die er im reifsten Lebensalter einschlug, erweist sich noch in seiner äusseren Anordnung überwiegend von der älteren beeinflusst. Die Partie des göttlichen Sängers »Orfeus« überwies er einer Altstimme[1]), so dass, da nur noch »Eurydice und Amor« (beide Sopran) auftreten, die Männerstimmen fehlen. Die wesentlichste Neuerung ist, wie erwähnt, der Chor, der aber auch hier grosse dramatische Bedeutung gewinnt und vom Meister mit ganz besonderer Liebe behandelt ist. Auch die Recitative werden dramatisch ausdrucksvoller und gewinnen namentlich durch die charakteristische Instrumentalbegleitung höhere Bedeutung. Die Arien erinnern noch am meisten an die alte Oper, namentlich in ihrer Melodik, doch erscheinen sie nicht mehr so weitschweifig, sondern sind mehr zusammengerückt und einzelne vor allem harmonisch vertieft. Einen entschiedenen Fortschritt bezeichnet auf dieser Bahn dann »Alceste«. Die Chöre dieser Oper werden namentlich dadurch bedeutsamer, dass an Stelle der mehr arienmässigen Construction die entsprechendere des Chorliedes tritt, und indem sie innerhalb dieser knapperen Form mehr polyphon sich entwickeln, gewinnen sie wirklich dramatische Bedeutung. In den Arien dagegen traf GLUCK hier noch weniger den

[1]) Nur für die französische Bearbeitung übertrug er sie einem hohen Tenor.



neuen Ton, obgleich sie noch knapper gehalten sind, als die im Orfeus, und sie boten den Feinden der neuen Richtung den meisten Anlass zum Tadel. GLUCK hatte darin die behagliche Breite der alten Form aufgegeben, ohne die neue schon ganz gefunden zu haben; die Arien leiden daher nicht selten an einer gewissen Dürftigkeit, welche die Gegner zu dem Vorwurf veranlasste: dass er für die Poesie nicht selten die Prosa der Darstellung gewählt habe. Erst mit seiner »Iphigenie« gewann er den neuen Standpunkt voll und ganz. Hier ist der ganze Apparat der italienischen und französischen Oper so beseelt und durchgeistigt, dass er zum Träger lebendig dramatischen Ausdrucks wird. GLUCK entkleidet ihn von allem Unwesentlichen und erhebt ihn zum lebendigen Organismus. Die charakteristischen Intervallenschritte, welche die Recitative der französischen Oper auszeichnen, erhebt er zu bedeutsamen Wort- und Gefühlsaccenten, und indem er sie zugleich auch der Arie einverleibt, gelangt diese zu dramatischer Wahrheit und zu einer Innigkeit der Empfindung, die ausschliesslich unser Interesse dem dramatischen Verlauf zuwendet. Dadurch wird die treffendste Charakteristik der handelnden Personen ermöglicht und die Handlung entwickelt sich dramatisch belebter. Indem der Meister auch dem Chor diese neuen Mittel aneignet, wird auch dieser erst dramatisch bedeutsam. Zu alledem tritt noch eine reichere Harmonik und die verfeinerte Instrumentation. Hier schliesst sich GLUCK an RAMEAU an, der schon das Orchester nicht mehr nur an der Polyphonie des Gesanges theilnehmen lässt, sondern es meist selbständig diesem gegenüber stellt. Im GLUCK'schen Orchester finden dann auch schon die Holz- wie die Messinginstrumente ausgedehnte und eigenthümliche Verwendung, um durch besondere Klangeffecte die dramatische Wirkung zu unterstützen. So wurde GLUCK nicht nur zum Schöpfer der Oper seiner Zeit, sondern er zeigte zugleich den ganzen Organismus dieser Kunstform in seinen ewig feststehenden Verhältnissen, so dass die Meister der kommenden Zeit sich ihm anschliessen mussten, wenn sie an der Weiterentwickelung Antheil nehmen wollten.[1]).

Während so GLUCK den ganzen Apparat der Oper jener Zeit verengte, um ihn echt dramatisch zu gestalten, erweiterte ihn jener andere Meister — HÄNDEL —, der gleichfalls die eine Hälfte seines Lebens der italienischen Oper gewidmet hatte — in's Gewaltige und Grossartige, um den Ausbau der Form des Oratoriums auszuführen.

---

[1]) Der ausführliche Nachweis ist in des Verfassers: »CHRISTOPH WILLIBALD VON GLUCK. Sein Leben und seine Werke. Berlin« geführt.

Georg Friedrich Händel (Abb. 115) wurde zu Halle an der Saale am 23. Februar 1685 geboren. Unter der Obhut der Mutter und der strengen Zucht des Vaters, der sich vom einfachen Barbier bis zum Amtschirurg des Amtes Giebichenstein, ja bis zum fürstlich sächsischen und churfürstlich brandenburgischen Leibarzt heraufarbeitete, wuchs der Knabe herrlich heran.



Abb. 115. Georg Friedrich Händel.

Bald erwachte auch die Neigung zur Musik in solchem Grade in ihm, dass der Vater, der den Sohn für das Studium der Rechte bestimmt hatte, glaubte ihr steuern zu müssen. Jede Musikübung wurde dem entsprechend streng untersagt, allein des Knaben Lust war stärker, als die Scheu vor dem Verbot des Vaters; ein Clavichord war leicht besorgt und in einer Dachkammer untergebracht. Hier übte er Nachts, wenn die Andern im Hause schliefen. Später scheint der Vater, als er sah, dass sein reich-

begabter Sohn die andern Lehrgegenstände nicht vernachlässigte, auch die Musikübung gestattet zu haben. Von entschiedenem Einfluss nach dieser Seite wurde jenes bekannte Ereigniss, das die Aufmerksamkeit des Herzogs von Weissenfels auf den Knaben lenkte, der dann den Vater bestimmte, ihn auch in Musik unterrichten zu lassen. GEORG wurde dem als tüchtiger Musiker bekannten Organisten an der Marktkirche zu Halle, FRIEDRICH WILHELM ZACHAU, übergeben und machte gar bald so bedeutende Fortschritte, dass er allenthalben Aufsehen erregte, namentlich auch in Berlin am Hofe des prachtliebenden Churfürsten FRIEDRICH III. (nachmals König von Preussen FRIEDRICH I.), wohin der Vater mit ihm gereist war. Der Churfürst erbot sich sogar, den Knaben an seinem Hofe erziehen zu lassen, was der Vater indess ablehnte. Kurze Zeit darauf (1697) starb dieser und nunmehr durfte auch HÄNDEL sich ungestörter seiner natürlichen Neigung hingeben.

Er bezog 1702 die Universität seiner Vaterstadt, immer noch in der Absicht, Jurist zu werden, und MATTHESON bestätigt, dass er seine »gar feine andere Studia« fortsetzte; doch kurze Zeit darauf wurde ihm die erledigte Stelle eines Organisten an der Schloss- und Domkirche übertragen, und jetzt scheint auch der Entschluss immer fester geworden zu sein, sich ganz der Musik zu widmen. 1703 ging er nach Hamburg und trat hier als zweiter Geiger in das Theater-Orchester. Die nähere Bekanntschaft mit MATTHESON führte ihn dann zeitweise als Leiter der Oper an's Clavier, und 1705 am 8. Januar wurde seine erste Oper »Almira«[1]) in drei Acten mit grossem Beifall aufgeführt; ihr folgte am 25. Februar die Oper »Nero«.

Wie alle Operncomponisten jener Zeit trieb es auch ihn nach Italien, um sich dort mit der wahren Kunst des dramatischen Gesanges vertrauter zu machen. Im Anfange des Jahres 1707 langte er dort an und erlebte bald glänzende Triumphe. Im Auftrage schrieb er für Florenz die Oper »Rodrigo«, die mit grossem Erfolge hier aufgeführt wurde. In Venedig, wohin er Neujahr 1708 ging, führte er sich durch sein Clavierspiel ein und gewann mit seiner Oper »Agrippina«, die er innerhalb drei Wochen schrieb und die an 27 Abenden hintereinander gegeben wurde, vollständig die Gunst des Publikums.

Von besonderer Bedeutung für seine künstlerische Entwickelung wurde sein Aufenthalt in Rom. In der Ottobonischen Akademie, die regelmässig Montag im Palast des Cardinals stattfand, hatte er Gelegenheit, sorgfältiger instrumentiren zu lernen. Die Werke, welche er für diese Aufführungen schrieb, wie sein Oratorium »La Resurrezione«, zeichnen sich durch einen wirksamen Gebrauch der Streichinstrumente aus. Die Aufführungen der Akademie standen unter der Leitung des trefflichsten Geigers jener Zeit, CORELLI, der natürlich besondere Sorgfalt auf den Streicherchor verwendete. Das Schäferspiel »Acis, Galatea e Polifemo«, das in die Zeit von 1708 bis 1709 fällt, schrieb HÄNDEL wahrscheinlich in Neapel für bestimme Sänger.

In Italien hatte er den bereits erwähnten, als Componist ausgezeichneten Abbé STEFFANI kennen gelernt, der ihn zu seinem Nachfolger empfahl, als er

---

1) In neuerer Zeit in Hamburg wieder aufgeführt und von J. N. Fuchs herausgegeben. Leipzig, Fr. Kistner.

1710 die Leitung der Oper in Hannover aufgab, die er eine Reihe von Jahren geführt hatte. Der Churfürst von Hannover ernannte HÄNDEL zu seinem Kapellmeister und gab ihm zugleich den erbetenen Urlaub zu der Reise nach England. HÄNDEL langte dort im Spätherbst des Jahres 1710 an und wurde glänzend empfangen. In äusserst kurzer Zeit schrieb er für das Hay-Market-Theater die Oper »Rinaldo«, die am 24. Februar 1711 mit dem anhaltendsten Beifall aufgeführt wurde. Nachdem sein Urlaub abgelaufen war, ging er zurück nach Hannover in seine Stellung, doch nur zu einem Aufenthalt von wenigen Monaten. Noch in demselben Jahre erbat und erhielt er einen neuen Urlaub zur Reise nach England; im Februar 1712 langte er dort wieder an und einige Reisen abgerechnet, hat er England nicht wieder verlassen. Die Pastoraloper: »Il Pastor fido« war die erste, mit der er den neuen Boden betrat; ihr folgte noch im selben Jahre: »Theseus«. Eine Ode, die er zur Geburtstagsfeier der Königin ANNA schrieb, wurde am 6. Februar 1713 aufgeführt. Zur Feier des Utrechter Friedens componirte er im Auftrage der Königin das »Te deum« und den 100. Psalm (»Jubilate«). Beide Werke kamen am 7. Juli 1713 zur Aufführung und brachten dem Componisten die Feststellung einer Jahresrente von 200 Pfund. Da begann der Himmel, der ihm bisher so freundlich gestrahlt hatte, sich bedenklich zu trüben. Die Königin ANNA starb am 12. August 1714 und der Churfürst von Hannover, gegen welchen HÄNDEL sich eines Contractbruchs schuldig gemacht hatte, indem er nicht wieder in seine Stellung in Hannover zurück gegangen war, bestieg den englischen Thron. Den einflussreichen Freunden KIELMANSEGGE und BURLINGTON — auf dessen Landgut HÄNDEL jetzt längere Zeit verweilte und wo er die Oper »Silla« schrieb, der später »Amadis« folgte (1715), gelang es indess, den König wieder mit ihm zu versöhnen. Die sogenannte »Wassermusik« HÄNDEL's — eine bei einer Lustfahrt auf der Themse ausgeführte Serenade — verdankt dieser Versöhnung ihre Entstehung. Bald darauf begleitete HÄNDEL den König nach Deutschland, hier schrieb er die von BROCKES gedichtete Passion (1716). Von 1717—1720 hatte HÄNDEL die Stelle eines Musikdirectors des Herzogs von Chandos — in Cannons-Castle, dem Landsitz desselben, inne und hier schrieb er jene 12 berühmten »Anthems« — eine Art Cantaten —, die als Vorläufer seiner Oratorien betrachtet werden können, deren erstes, »Esther«, gleichfalls schon hier entstand (1720); im folgenden Jahre folgte ihm das Schäferspiel »Acis and Galatea«.

Mittlerweile hatte sich der Adel in London zur Gründung einer Opernakademie vereinigt und berief HÄNDEL zur Leitung an die Spitze derselben. Dieser reiste 1719 nach Deutschland, um Sänger zu engagiren und am 20. April 1720 wurde die Akademie mit »Numitore« von GIOV. PORTA eröffnet. Eine Reihe von Opern schrieb HÄNDEL für das Unternehmen, das er von 1721—1728 leitete: »Radamisto«, »Muzio Scevola«, »Floridante«, »Ottone«, »Flavio«, »Giulio Cesare«, »Tamerlane«, »Rodelinde«, »Scipione«, »Alessandro«, »Admeto«, »Riccardo primo«, »Siroe« und »Tolomeo«.

Neun Jahre hatte der Meister so der Akademie vorgestanden, da wurde sie zur Quelle grosser Sorgen für ihn. In dem Streit, der zwischen HÄNDEL und dem Castraten SENESINO ausgebrochen war, in Folge dessen HÄNDEL

sich veranlasst sah, den Sänger zu entlassen, stellte sich der Adel auf die Seite des Castraten und gründete, da der Meister nicht nachgeben durfte, ein neues Opernunternehmen, dem gegenüber HÄNDEL das ältere aufrecht zu erhalten suchte, was ihm nur mit schweren Opfern mehrere Jahre gelang. Das Interesse für die italienische Oper hatte auch in London bedeutend abgenommen, und erhielt den letzten Stoss wol durch die sogenannte englische Bettleroper und Balladensingspiele, mit denen JOHN GRAY begann, indem er Oper, Farce und Ballade vereinigte, unter dem lebhaften Beifall des Publikums. Vergebens bot HÄNDEL alles auf, um sein Opernunternehmen zu halten; er schrieb noch eine Reihe Opern für dasselbe: »Poro« (1731), »Ezio«, »Sosarme« und »Orlando« (1732), »Ariadne« (1734), »Ariodante« und »Alcina«. Da wurden seine Opernaufführungen in der Fastenzeit verboten, in Folge dessen er einen Schlaganfall erlitt, und nun überliess er die Oberleitung an HEIDEGGER, der die Reste der Oper sammelte. Er schrieb für sie noch die Opern »Faramondo« und »Serse«, und in den Jahren 1738—1740 die Opern »Imeneo« und »Deidamia«.

Der Ausgang dieser Kämpfe, die ihn zugleich in sociale Bedrängniss brachten, hatte seine Gesundheit so angegriffen, dass er die Heilung in den Bädern von Aachen suchen musste; er wurde dadurch aber zugleich auf das Gebiet seiner Thätigkeit getrieben, auf dem erst er seine welthistorische Bedeutung gewinnen sollte: auf das des Oratoriums. Schon in Hamburg und Italien schrieb er einige Oratorien, aber sie waren noch für Darstellung berechnet. In »Deborah« (1733) wie in »Athalia«, die er zu Oxford schrieb, ist immer noch zu sehr das Bestreben ersichtlich, für gewisse Sänger zu schreiben; das »Alexanderfest« (1736) steht auf der Grenze der alten und neuen Wirksamkeit; erst mit »Israel in Aegypten« (1738) beginnt die Reihe jener Meisterwerke, mit denen er Form und Art der Gattung für alle Zeit feststellen sollte; es folgte »Saul« (1738), »Messias« (1741), »Samson« (1742), »Semele« (1743), »Joseph« (1743), »Herkules« (1744), »Belsazar« (1744), »Josua« (1747), »Susanne« (1748), »Salomon« (1748), »Theodora« (1749), »Jephta« (1751). In England waren Anfangs die Erfolge dieser neuen Richtung nicht bedeutend, erst in Irland, in Dublin, wo er 1741 mehrere seiner Oratorien, der Einladung des Vicekönigs von Irland folgend, aufführte, fand namentlich sein Messias begeisterte Aufnahme; nach London zurückgekehrt, gewann er dann auch bald die Gunst der englischen Nation wieder. Vom Glück wieder begünstigt, lebte er von jetzt ab, bis er, wie sein grosser Zeitgenosse BACH, erblindete. Er starb am 13. April 1759 — wie er es sehnlichst gewünscht — an einem Charfreitag.

Hatte auch die gesammte Wirksamkeit HÄNDEL'S auf dem Gebiete der Oper keinen directen Einfluss auf die Entwickelung unserer Kunst, so war sie doch für seine eigene künstlerische Entfaltung von tiefgreifendster Bedeutung. Einer eigentlichen Weiterbildung war die Oper jener Zeit, namentlich die italienische, weder fähig noch bedürftig, und HÄNDEL'S Opern gehören unstreitig zum Höchsten, was hier überhaupt zu erzeugen war; der Stil der älteren italienischen Oper erlangte durch ihn unstreitig die höchste Ausgestaltung, aber diese konnte nur

zeitliche Bedeutung haben. Um diesen Stil nur umzuformen, hätte HÄNDEL denselben Weg einschlagen müssen, den GLUCK verfolgte; er musste, wie dieser Meister, eine ganze Reihe Mittel der musikalischen Darstellung, welche die italienische Oper besass, aufgeben. Einer solchen Rückhaltung war aber HÄNDEL nicht fähig und so trieb es ihn nach der entgegengesetzten Seite. Während GLUCK die Mittel des musikalischen Ausdrucks der italienischen Oper auf ein geringeres Maass reducirte, damit die Musik sich der äusseren Darstellung möglichst knapp anschliesse, suchte HÄNDEL sie im Gegentheil so viel zu erweitern und zu vertiefen, dass die theatralische Darstellung des äussern Verlaufs der Handlung überflüssig gemacht wurde. Er giebt keins der Mittel der italienischen Oper auf; die breiten Formen derselben erweitert er noch und trägt sie namentlich auch auf den Chor über, und indem er sie dann mit seinem gewaltigen, mit den Wunderthaten der heiligen Geschichte erfüllten Geiste belebt und sie durch die Meisterschaft seines Contrapunkts neu gestaltet, gewinnt er die rechte Form für die oratorische Darstellungsweise, die uns ohne äusseren Theaterapparat die ganze heilige Geschichte vor Augen führt. Frei von den Hebeln äusserer Darstellung, Decoration, Action und Costüm ist die Handlung nur innerlich bewegt; sie erscheint nur in ihren psychologischen Prozessen dargelegt, an deren unmittelbarer Darstellung die Musik den lebhaftesten Antheil nimmt, und was sie hier vermag, das hat HÄNDEL in solchem Umfange und in solcher Meisterschaft zuerst gezeigt. Er hat die Form des Oratoriums nicht erfunden, diese wurde früh in ihren Anfängen schon von den Meistern der Tonkunst gepflegt, früher noch als die Oper, die lange in den Händen der Dilettanten blieb; aber er hat sie aus der Unform und dem bunten Wechsel schwankender Gestaltung erhoben, zu ewiger Mustergiltigkeit. Die Grösse der Anschauung und die Sicherheit der Ausführung, die zu einer solchen Neu- und Umgestaltung gehören, hatte HÄNDEL sich nur durch seine langjährige Thätigkeit innerhalb der italienischen Oper angeeignet.

Hiermit ist zugleich auch angedeutet, dass er auf anderen Gebieten musikalisch schöpferischer Thätigkeit, namentlich in der Instrumentalmusik, keine Bedeutung erringen konnte und von seinem grösseren Zeitgenossen JOH. SEB. BACH hier so weit überragt wird, dass eine Vergleichung mit diesem geradezu unmöglich ist. Das Instrumentale verlangt einen ungleich grösseren Reichthum von Mitteln zu seiner Darstellung, als HÄNDEL mit der italienischen Oper überkommen hatte und als auch die oratorische Darstellung bedurfte. Daher haben seine Werke für Kammermusik, seine Concerti grossi, seine Orgel-

und Clavierwerke nur für seine Zeit Bedeutung; innerhalb der Gesamtentwickelung blieben sie einflusslos. Selbst die Technik haben sie nicht eigentlich fördern können; nur das Klangvermögen des Claviers wusste auch HÄNDEL einigermaassen zu erweitern und im Orchester brachte er manchen neuen Effect hervor, ohne dass indess dadurch der Orchesterstil an sich bedeutendere Fortschritte gemacht hätte.[1])

Zu der, für die Entwickelung der Instrumentalmusik nothwendigen Erweiterung der Mittel derselben konnte nur ein genialer Geist gelangen, der, fern von dem Getriebe des Tages und der grossen Welt, einzig seinen künstlerischen Zielen lebte, unbekümmert um den Erfolg bei der urtheilslosen Masse, und dieser Meister war nicht HÄNDEL, sondern JOHANN SEBASTIAN BACH (Abb. 116).

Der unvergleichliche Meister ist am 21. März 1685 zu Eisenach, wo sein Vater AMBROSIUS BACH als Stadtmusikus wirkte, geboren. Als er noch nicht das 11. Jahr erreicht hatte, starb der Vater, und da bereits ein Jahr vorher auch die Mutter gestorben war, musste er das Elternhaus verlassen und bei einem älteren Bruder JOH. CHRISTOPH, Organist zu Ohrdruff — einem Schüler des seiner Zeit hochberühmten J. PACHELBEL — seine Zuflucht nehmen. Hier besuchte JOH. SEB. das Lyceum und erhielt von seinem Bruder auch Unterweisung in der Musik. Dass dies die erste war, ist nicht anzunehmen. In Musikerfamilien erfolgt die Anleitung zur Musik meist viel früher, als jede andere, und so ist wol nicht anzuzweifeln, dass auch SEBASTIAN in Eisenach bereits zu musiciren begann, um so mehr, als man voraussetzen darf, dass sein Talent namentlich seinem Oheim, dem dasigen Stadtorganisten JOH. CHRISTOPH BACH, nicht unbekannt geblieben war. Die allgemein beglaubigte Historie, nach welcher der Ohrdruffer Bruder dem lernbegierigen SEBASTIAN hartnäckig die erbetene Benutzung einer geschriebenen Sammlung der besten Orgelstücke jener Zeit verweigerte und ihm dann auch noch die Abschrift, die sich dieser mit unsäglicher Mühe während einer Reihe durchwachter Nächte davon gemacht hatte, wegnahm, lässt darauf schliessen, dass er den genialen Knaben eher zu hemmen als zu fördern geneigt war. Nach erfolgter Confirmation verliess SEBASTIAN das Haus des Bruders, Ostern 1700, und ging nach Lüneburg, wo er seiner schönen Singstimme halber als Alumnus in die Schule des Michaelisklosters aufgenommen wurde. Hier benutzte er die ihm dargebotene Gelegenheit zur Musikübung so gewissenhaft, dass, als er 1703 das Alumnat verliess, er einen bedeutenden Grad der Fertigkeit in Ausübung derselben erreicht haben musste, der ihn befähigte, als Violinist in die Privatkapelle des Prinzen JOHANN ERNST, Bruders des regierenden Herzogs von Weimar, eintreten zu können. Wie früh in ihm die Ahnung seiner welthistorischen Mission lebendig wurde, davon giebt schon sein Aufenthalt in Lüneburg Zeugniss. Zu Fuss wanderte er nach Hamburg,

---

1) Siehe: Georg Friedrich Händel. Sein Leben und seine Werke von AUGUST REISSMANN. 1881.



um dort den, seiner Zeit hochberühmten Organisten Reinkens, und nach Celle, um die Kapelle des Herzogs zu hören und so den französischen Stil kennen zu lernen.

Nur wenige Monate blieb er in dieser ersten Stellung in Weimar, dann folgte er einem ehrenvollen Rufe als Organist der Neuen Kirche nach Arn-



Abb. 116. Johann Sebastian Bach.

stadt; schon am 1. Juli 1703 trat er das neue Amt an, das ihm Anfangs volle Befriedigung gewährte, namentlich da es ihm Gelegenheit bot zur Entwickelung seiner unerreichten Meisterschaft im Orgelspiel. Die mit seinem Organistenamt verbundene Verpflichtung, den Kirchenchor vorzubilden, brachte ihm indess bald mancherlei Unannehmlichkeiten, und als er den erbetenen vierwöchentlichen Urlaub zu einer Reise nach Lübeck, die er unternahm, um mit Dietrich Buxtehude, dem bedeutendsten Orgelmeister damaliger Zeit, bekannt zu werden, ganz bedeutend überschritt,

sah das Consistorium sich veranlasst, seine Missbilligung darüber, wie über seine Amtsführung überhaupt auszusprechen. Das verleidete unserem Meister seine Stellung in Arnstadt und er suchte von hier fortzukommen, wozu ihm sehr bald Gelegenheit geboten wurde. In Mühlhausen war JOH. RUD. AHLE gestorben (1707) und BACH wurde zu dessen Nachfolger berufen. Allein auch hier, wo er sich durch seine Verheiratung mit seiner Base MARIA BARBARA BACH aus Gehren einen eigenen Hausstand gegründet hatte, blieb er nur ein Jahr. Mit regem Eifer war er bemüht, die Kirchenmusik hier zu heben; der Rath kam ihm auch allseitig entgegen und bewilligte die Mittel zu einer Reparatur der Orgel nach seinem Entwurfe. Allein dies namentlich scheint ihn in Misshelligkeiten mit dem Superintendenten Dr. FROHNE gebracht zu haben, die ihn veranlassten, auch diese Stellung aufzugeben, als sich ihm Gelegenheit dazu bot. Nachdem er am weimarischen Hofe als Orgelvirtuos mit aussergewöhnlichem Beifall aufgetreten war, wurde er dort zum Hoforganisten ernannt, und hier ging für ihn die Zeit einer ausserordentlich erfolgreichen Thätigkeit an. Eine Reihe seiner bedeutendsten Orgelcompositionen entstanden schon hier, daneben aber auch Cantaten und Werke für Clavier- und Kammermusik; 1714 wurde er zum Concertmeister ernannt und war damit zugleich verpflichtet, auch fleissig zu componiren. Nach seines Lehrers ZACHAU's Tode hatte er Lust gezeigt, dessen Stelle in Halle zu übernehmen, und nachdem er dort eine Cantate seiner Composition aufgeführt und beim Gottesdienste seinen Dienst verrichtet hatte, übersandte man ihm die Vocation, die er indess nur bedingungsweise annehmen wollte, worauf der Rath der Stadt Halle nicht einging, und so blieb BACH in Weimar. Doch traten auch hier bald darauf Verhältnisse ein, welche ihm wieder eine Ortsveränderung wünschenswerth erscheinen liessen. Bevor dies geschah, hatte er noch jene bekannte Affaire mit dem berühmtesten französischen Clavierspieler MARCHAND, der im Herbst 1717 in Dresden bei Hofe ungeheures Aufsehen erregte. BACH, der sich zur selben Zeit in Dresden befand, hatte, veranlasst durch seine Freunde, den Franzosen zu einem Wettstreit herausfordern lassen, dem dieser indess durch schleunige Flucht aus dem Wege ging. Kurz nach seiner Rückkehr nach Weimar erhielt er seine Berufung nach Köthen, der er schon im November folgte. Trotz seiner Verdienste, die er sich um das Musikleben Weimars erworben, und der Achtung, der er sich bei Hofe erfreute, hatte man nicht ihn zum Nachfolger des zur selben Zeit verstorbenen Kapellmeisters DRESE gemacht, sondern dessen wenig befähigten Sohn, nachdem TELEMANN abgelehnt hatte, sächsisch-ernestinischer Kapellmeister zu werden.

In Köthen führte BACH den Titel »Kapellmeister und Director der fürstlichen Kammermusik«, doch dass er eine Kapelle zu leiten hatte, ist nicht wahrscheinlich. Der regierende Fürst von Köthen, LEOPOLD, war ein leidenschaftlicher Musikliebhaber und im Gesang wie im Violinspiel recht wol geübt. Namentlich liebte er die Kammermusik, zu deren Pflege er sich hauptsächlich den Kapellmeister hielt. BACH erwarb sich sehr bald die Zuneigung des Fürsten, so dass dieser selbst auf Reisen nicht gern seine Begleitung entbehren mochte. So ging BACH auch mit dem Fürsten im Mai 1720 nach Carlsbad; bei seiner Rückkehr traf ihn die erschütternde Kunde, dass seine treue Lebensgefährtin plötzlich in der Blüte der Jahre

gestorben und am 7. Juli begraben worden war. Wie tief er auch die Dahingeschiedene betrauerte, so vermochte er doch nicht allzu lange die ordnende Frauenhand in seiner Häuslichkeit zu missen, und so führte er am 3. December 1721 in ANNA MAGDALENA WÜLKEN die zweite Lebensgefährtin in's Haus, die ihm selbst directe Mitarbeiterin an seiner grossen Mission zu werden vermochte. Sie copirte für ihn Noten und wurde seine fleissige und aufmerksame Schülerin im Clavierspiel und Contrapunkt, wovon zwei erhaltene, auf der Königl. Bibliothek zu Berlin befindliche Notenhefte Zeugniss geben. Das eine, ältere trägt die Bezeichnung: »Clavier-Büchlein vor ANNA MAGDALENA BACHIN. Anno 1722.« Das andere, grössere Buch ist fein gebunden, mit Goldpressung und Goldschnitt, und trägt auf dem Deckel, gleichfalls goldgepresst, die Bezeichnung:

A. M. B.
1725.

So schien es, als sollte sich hier sein Leben immer behaglicher gestalten; da führte die, nur acht Tage nach BACH's zweiter Verheiratung stattfindende Vermählung des Fürsten LEOPOLD eine unerwartete Wendung herbei. Die Fürstin hatte wenig Sinn für Musik, so dass auch der Eifer des Gemahls in dieser Richtung erkaltete; das aber machte unserem Meister seine Stellung unbehaglich; er sehnte sich in eine neue, die ihm denn auch bald sich darbot. Am 25. Juni 1722 war der Cantor der Leipziger Thomasschule gestorben und nachdem TELEMANN ebenso wie später Kapellmeister GRAUPNER die auf sie gefallene Wahl abgelehnt hatten, wählte der Rath der Stadt Leipzig unsern BACH zum Nachfolger KUHNAU's, als welcher er am 31. Mai 1723 eingeführt wurde. Mit treuester, aufopfernder Gewissenhaftigkeit erfüllte er seine amtlichen Obliegenheiten wie die Pflichten gegen seine anwachsende Familie und schuf zugleich jene unglaublich grosse Zahl monumentaler Werke, welche die gesammte alte Praxis zum grossartigsten Abschluss brachten und die neue in ihren Grundzügen fest bestimmten. Dabei unternahm er auch wiederholt noch Reisen, auf denen er sich auch als Orgelspieler hören liess. Besonders zog ihn Dresden an, namentlich seitdem sein Sohn FRIEDEMANN Organist an der Sophienkirche geworden war. Nach Berlin zu gehen, wurde er durch seinen zweiten Sohn PHILIPP EMANUEL — seit 1740 Cembalist Friedrichs des Grossen — veranlasst. Auf den Wunsch des grossen Preussenkönigs wusste PHILIPP EMANUEL den Vater zu bewegen, dass dieser 1747 nach Potsdam kam. Es ist bekannt, wie mächtig der König von der Meisterschaft BACH's ergriffen wurde und dass eins der kunstvollsten Werke desselben: »Das Musikalische Opfer« diesem Besuche seine Entstehung verdankt.

Die nächtlichen Arbeiten seiner Jugend mochten seine Augen schon früh geschwächt haben, und unter der Arbeitslast, die ihm Amt und künstlerischer Beruf auferlegten, nahm das Uebel zu, so dass er schliesslich erblindete, nachdem er sich zweimal schmerzhaften Operationen unterzogen hatte. Der Meister starb am 28. Juli 1750 und wurde am 31. ehrenvoll zur Ruhe bestattet.

Zahlreich war auch der Kreis der Schüler, der sich um ihn sammelte. Ausser seinen Söhnen FRIEDEMANN, PHILIPP EMANUEL und JOH. CHRIST. FRIEDRICH haben namentlich JOH. LUDWIG KREBS — JOH. FRIEDRICH AGRICOLA — JOH. FRIEDRICH DOLES — GOTTER — AUGUST HOMILIUS —

JOH. PHILIPP KIRNBERGER — JOH. CHRIST. KITTEL u. A. Ruf und Bedeutung gewonnen.

Während jene anderen beiden Meister — HÄNDEL und GLUCK — den Gestaltungsprocess der neuen Musikpraxis des 18. Jahrhunderts jeder nach einer besonderen Richtung zu Ende führten, erfasste ihn BACH in seiner Gesamtheit, um ihn zum Abschluss zu bringen und zugleich die Keime zu neuer, grossartiger Entwickelung zu legen. Er machte den protestantischen Choral — an welchen hauptsächlich dieser ganze Process anknüpfte — auch zum Mittelpunkt seiner ganzen künstlerischen Wirksamkeit, indem er ihn zunächst ebenso in der einfachsten Form, wie ihn der Gemeindegesang erfordert, wie auch in den kunstvollsten Formen des doppelten und mehrfachen Contrapunkts verwendet. In unablässiger Arbeit eignete er sich diese Formen zu unumschränkter Herrschaft an, so dass sie ihm ungesucht zur Verfügung standen, wenn er ihrer bedurfte. Niemals ist er in Zweifel über die Art der Verarbeitung seiner Gedanken, und wenn er auch unablässig bessert und verändert, so geschieht dies nur, weil er immer die vollendetste Form zu erreichen bemüht ist. Dabei aber behält der naiv empfindende und schaffende Volksgeist bei ihm entscheidenden Einfluss. Dieser ist in seiner Familie treulich gepflegt worden; es ist bekannt, dass die BACH'S alljährlich ihren Familientag hielten, bei welchem das deutsche Volkslied eine der Hauptergötzungen bildete; mehrere der hervorragenderen Vorfahren BACH'S waren Volksmusiker im edelsten Sinne des Wortes. Von JOH. SEBASTIAN aber wissen wir, dass er, bereits in Amt und Würden, von Arnstadt und Weimar aus häufig Ausflüge nach der Ruhl machte, um sich an den Volkstänzen und Gesängen zu ergötzen, durch den nie veraltenden Zauber des Volksgeistes seine Phantasie zu befruchten. Indem er dann seine Thematik aus diesem nie versiegenden Born des Volksgeistes heraustreiben lässt und sie unter dem Einfluss desselben mit der höchsten Meisterschaft der alten Schule verarbeitet, erscheinen diese alten Formen erst im rechten Lichte, werden sie Kunstwerke in des Wortes höchster Bedeutung. Damit brachte er jenen Gestaltungsprocess, der durch die Niederländer angeregt worden war, zu Ende, und indem er dann die Vocalfuge und besonders auch die Clavierfuge mit dem neuen protestantischen Geiste erfüllte, führte er damit zugleich die ganze Entwickelung nach neuer Richtung weiter und gab der emportreibenden neuen — der Instrumentalkunst — eine höhere Basis. Das eigentliche Klangvermögen der Instrumente gewinnt jetzt entscheidende Bedeutung bei der Erfindung und Ausarbeitung des Kunst-

werkes, ohne dass dies dadurch geschädigt würde. Anfangs versenkte BACH sich noch gern in das verhülltere System der alten Kirchentonarten, das seiner Zeit schon ziemlich verloren gegangen war, und brachte so auch diesen Process zu Ende. In den Clavierfugen und ganz besonders in denen, die er zu seinem unsterblichen Werke: »Das wohltemperirte Clavier« zusammenstellte, entwickelte er zugleich das neue, unser modernes System, vollständig. Damit wurde seine Thätigkeit nicht nur eine abschliessende, sondern zugleich eine neu schaffende; ganz besonders indess noch dadurch, dass er in diesen Claviersätzen, namentlich aber in den Suiten und Partiten, dem Leben, aber herrlich verklärt durch echte Frömmigkeit, Einfluss gewährte, so dass sie als von einem Stück desselben erzeugt erscheinen.

Die Vocalformen fand er, wenn auch nicht alle vollständig entwickelt, so doch in ihren Grundzügen festgestellt vor. Für den protestantischen Cultus war die Motette bedeutsam geworden, und sie hatte, wie hier nachgewiesen wurde, ausserordentlich reiche Pflege gefunden. Es entstand eine bedeutende Anzahl von Motetten, in denen eine grosse, jener Zeit eigene Innigkeit der Empfindung lebt; aber die einseitige, praktisch verständige Betonung des Wortes hinderte die echt musikalische Ausbreitung, und diese zu erreichen, war unseres Meisters nächste Aufgabe. Mit echt protestantischem Eifer vertieft er sich in die unergründliche Weisheit des Wortes Gottes und eignet es sich in allen seinen reichen Beziehungen so an, dass er es dann als seine eigenste Innerlichkeit bis in die kleinsten Einzelheiten erschöpft zur Erscheinung bringen konnte. Seine Meisterschaft in Beherrschung der künstlichsten Formen des Contrapunkts lässt ihn so die höchsten Aufgaben der Kunst lösen. Er wendete sich dem polyphonen Stil zu, nicht um zünftig zu erscheinen oder im Sinne seiner Zeit aus Gefallen an selbstauferlegten Schwierigkeiten, sondern nur, weil diese Schreibart einzig den höchsten Ideen, die er zu gestalten unternimmt, entspricht.

So wurden BACH'S Motetten: »Fürchte dich nicht«, »Der Geist hilft unserer Schwachheit auf«, »Lob, Ehre, Weisheit und Dank«, »Singet dem Herrn« oder »Jesu meine Freude« zu höchsten Mustern der Gattung.

Derselbe echt protestantische Zug nach erschöpfender Darstellung des Inhalts der christlichen Lehre lässt unseren Meister auch auf dem Gebiete der Cantate das Höchste erreichen. Das Kirchenlied erlangt im Protestantismus beinahe dieselbe Bedeutung, wie das Bibelwort, und BACH vertieft sich in dies mit eben dem heiligen Ernst, wie in

Pralu

jenes. Allerdings war die Thätigkeit auf diesem Gebiete in seiner amtlichen Stellung vielfach begründet; in Mühlhausen und Weimar und namentlich in Leipzig gehörte es zu seinen dienstlichen Obliegenheiten, Cantaten zu schreiben und aufzuführen. Aber das entsprach so sehr der eigenthümlichen Richtung seines Geistes, dass er gewiss auch ohne diese äussere Veranlassung sich ihr mit gleichem Eifer zugewendet hätte; denn hier gerade fand sein, mit dem ganzen Reichthum protestantischer Weltanschauung erfüllter Geist das weiteste Feld für seine schöpferische Thätigkeit. Er erweiterte die engen Grenzen der Cantatenform, wie sie von seinen Vorgängern gepflegt worden war; Recitativ und Arie wurden von diesen noch in der beschränkteren Weise des Accentuirens oder einer nur sinnlich reizvolleren Melodik geübt. BACH declamirte das Recitativ weit klangvoller und gewichtiger und stattete es bereits mit erläuternden Figuren aus. Um es dann zu würdigen Trägern seiner Ideen zu machen, erweitert er es zu jenem tactmässigen Recitativ, bei welchem die Singstimme noch vorwiegend declamirt, während die Begleitung in der streng logischen Verarbeitung eines charakteristischen Motivs den Inhalt streng formell gestaltet, wie namentlich in der Matthäuspassion. Schon in seinen ersten Cantaten, wie in der: »Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen«, die zu des Meisters frühesten gehört — er schrieb sie noch in Arnstadt — macht sich das Bestreben nach solcher Erweiterung geltend. Bei seinen Vorgängern auf diesem Gebiete: JOH. HERM. SCHEIN, HEINRICH SCHÜTZ, SAM. SCHEIDT und JOH. RUD. AHLE begegnet uns nur die, aus der Einwirkung der mehr recitativischen Gesangsweise auf Lied und Choral erzeugte Form der Arie, während sie bei BACH hier schon mannichfach erweitert ist. Die Liedstrophe: »Weichet Furcht und Schrecken« ist als Duett für Sopran und Alt behandelt und hat bereits die sogenannte Da Capo-Form, und die Tenor-Arie: »Entsetzet euch nicht« ist schon ziemlich weit ausgeführt. Einen bedeutsamen Fortschritt bezeichnet dann die Cantate: »Gott ist mein König«[1]), die er zum Rathswechsel in Mühlhausen schrieb.

Allmälig gab er so der Arie jene Form, in welcher nicht nur das Wort zum entscheidenden Ausdruck gelangt, sondern zugleich der ganze Gemüthsinhalt bis in die feinsten Details verfolgt, künstlerisch in die Erscheinung tritt. Dabei genügen ihm die vocalen Mittel bald nicht mehr. Bei seinen Vorgängern wurden die Sologesänge meist nur mit dem Bass (continuo) begleitet, die accordische Ausfüllung er-

1) B. G. Bd. 18. Nr. 71.

folgte durch Clavicimbel, Theorbe, Laute u. dergl., nur in den Zwischenspielen traten dann später Instrumente ergänzend hinzu. Um sein ganzes, reich erfülltes Innere auszutönen, bedurfte BACH auch der Instrumentalstimmen, die ihm allein die Mittel gewährten, die Welt seines Geistes in höchster Fülle und Bestimmtheit darzustellen. In tausend Stimmen und Zungen drängt es ihn, die Wunder des göttlichen Wortes zu offenbaren, und solche Stimmen und Zungen bietet ihm nur Vocales und Instrumentales vereinigt. Die Instrumente wurden unserem Meister allmälig ebenso wie die Singstimmen zu ausdrucksvollen Trägern seiner Ideen; in den Arien treten sie häufig selbst gegen die Solostimmen in den Vordergrund, wie schon in der Sopran-Arie: »Er segnet, die den Herrn fürchten«, in der Cantate: »Der Herr gedenket an uns«, die gleichfalls in die frühere Zeit seiner Thätigkeit auf diesem Gebiete fällt. Der Inhalt wird durch die Worte so wenig erschöpft, dass ihm der aus ihnen entwickelte Gesang zur Offenbarung desselben nicht genügt, und so überträgt er die Ergänzung einem, nicht selten auch mehreren Instrumenten, der Oboe, Flöte, dem Fagott, Streichinstrumenten oder Hörnern und Trompeten und Pauken und Posaunen; nicht selten gewinnt auch die Orgel, die in der Regel nur Harmonie füllend eingeführt ist, brillant wirkende Selbständigkeit, wie in der Cantate: »Gott ist mein König«, oder in der: »Geist und Seele wird verwirrt«. So gelangte unser Meister allmälig zu jenem Cantatenstil, bei welchem Vocal- und Orchesterstimmen ein kunstvoll geflochtenes Gewebe darstellen, auf dessen, aus den feinsten Fäden gewobenem Untergrunde die Worte der heiligen Schrift und der Kirche uns in lesbaren Lettern entgegentreten. In seinen mehr als drittehalb hundert Cantaten hat er der protestantischen Weltanschauung höchste künstlerische Gestaltung gegeben.

Die Bedeutsamkeit und Grösse seiner Lyrik treibt ihn dann über das Gebiet der Cantate hinaus zur wirklich dramatischen Form. Die Messe — deren BACH fünf schrieb, in G-dur, G-moll, A-dur, F-dur und H-moll — ist eine solche noch nicht, und BACH behandelt sie auch noch im Sinne und Geiste seiner Cantaten, denen er einzelne Sätze direct entlehnt, um sie in den Messen zu verwenden. Der mehr allgemeine, weniger wie im protestantischen Kirchenliede individuelle Inhalt des Messtextes erzeugt in dem unvergleichlichen Meister mannichfaltiger dargestellte und erweiterte Formen wie in einzelnen Sätzen der A-dur- und der G-dur-Messe, und die H-moll-Messe ist unzweifelhaft das grösste und höchste Werk seiner Art. Wirklich dramatisch gestalten sich erst die Passionen und das Weihnachtsoratorium des Meisters, in denen er denselben Stoff wie HÄNDEL bearbeitet.

Aber schon die äussere Anordnung beweist die Verschiedenheit Beider in der Auffassung gleicher Aufgaben. Das ganze weltgeschichtliche Ereigniss, das uns BACH in seinem Weihnachtsoratorium, in den Passionen und einigen Cantaten darlegt, fasst HÄNDEL in ein Oratorium, im »Messias« zusammen: Der erste Theil behandelt die Verheissung und die Geburt des Erlösers, seine Erscheinung und seinen wunderthätigen Wandel; im zweiten Theile sehen wir ihn leiden, sterben und auferstehen, und erfahren, dass mit seiner Auferstehung und der Ausgiessung des heiligen Geistes die Ausbreitung des Evangeliums gesichert ist; der dritte Theil endlich zeigt uns die neue Welt, die uns durch den Heiland erworben wurde, in ihrer Herrlichkeit. HÄNDEL's Messias findet so im Welthistorischen der Erscheinung Jesu seinen Schwerpunkt, bei BACH dagegen wird die ganze Heilsgeschichte reflectirt im Gemüth. Der Erzähler verkündet im treuesten Anschluss an das Evangelium die heilige Geschichte, die zugleich in einzelnen Zügen wirklich dramatisch dargestellt wird. Dazwischen hindurch klingen zugleich immer die Gefühlsergüsse der Gemeine, und diese betheiligt sich an der Handlung zeitweise so lebendig, das persönliche Empfinden des Zuhörers wird so stark angeregt, dass es zuweilen in den Gang der Ereignisse eingreifen möchte. Damit aber gewinnt jene Lyrik, die in den Cantaten mehr auf sich selbst bezogen ist, durchaus mehr dramatische Bedeutung; Hörer und Darsteller treten in fast lebendig thätigen Verkehr, und die wirklich dramatischen Scenen werden auch als solche mit genialer Kraft von BACH behandelt. So wurde HÄNDEL der Sänger der Wunderthaten des Reiches Gottes, BACH der Verkündiger ihrer Wirkung auf das Gemüth, und darauf beruht zugleich ihre verschiedene Stellung innerhalb der Kunst. Jener wird populär in der edelsten Bedeutung des Wortes, dieser aber nimmt entscheidenderen Antheil an der Kunstentwickelung.

In BACH gelangte die Musik als christliche Kunst zur Vollendung, aber wie bereits angedeutet wurde, trat zugleich die weltliche als selbständige Instrumentalmusik in bisher noch wenig gekannter Bedeutung hervor. Dass auch hier BACH zunächst die ältere Praxis verfolgte, ist schon gezeigt worden; aber er begründete zugleich auch den neuen Clavierstil, indem er Technik und Klangwesen des Instruments vervollkommnete und zeigte, wie beide den neuen Stil bestimmen helfen müssen.

Für die Ausbildung der Clavier-Technik war in Frankreich, seit LULLY dem Orchester dort eine neue, entsprechendere Organisation gegeben hatte, Mancherlei gethan worden. Unter den Virtuosen jener

Zeit ragt namentlich jener LOUIS MARCHAND (Abb. 117) hervor, den BACH einst aus Dresden verjagte.

Er ist am 2. Februar 1669 zu Lyon geboren, wurde bereits im Alter von 14 Jahren Organist an der Kathedrale zu Nevers, und als er 1698 nach Paris ging, erwarb er sich bald den Ruf des ausgezeichnetsten Orgel- und Claviervirtuosen seiner Zeit. 1717 wurde er schlechter Streiche halber ausgewiesen; er ging nach Dresden und setzte hier durch sein virtuoses Clavierspiel den Hof so in Erstaunen, dass er unter glänzenden Bedingungen engagirt werden sollte. Allein die Scheu vor einem Concurrenzspiel mit



Abb. 117. LOUIS MARCHAND.

unserem Meister BACH trieb ihn zur Flucht aus Dresden. Er ging wieder nach Paris, da die Ausweisungsordre wieder aufgehoben worden war. Obwol er hier bald auch wieder einen grossen Kreis von Schülern und Verehrern fand, starb er dennoch, weil er sein verschwenderisches Leben fortführte, am 17. Februar 1732 im Elende.

Alle Zeitgenossen sind darin einig, dass er eine bedeutende Technik besass und eifrig sich bemühte, diese zu erweitern und zu verbreiten. Er war bereits schon so weit Virtuos, dass sein nicht unbedeutendes Compositionstalent dabei vollständig Schiffbruch litt. Seine Compositionen sind ungleich dürftiger, als die seiner unmittelbaren Vor-

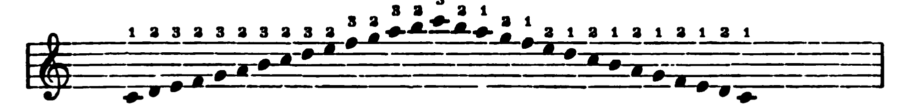
gänger und Zeitgenossen, eines CHAMPION DE CHAMBON-NIÈRES und seiner Schüler: BURET, des älteren COUPERIN, d'ANGLEBERT und LE BEGUE. Den bedeutendsten Antheil aber an der Entwickelung des französischen Clavierstils gewann der jüngere COUPERIN, FRANÇOIS, geb. 1668; er war seit 1701 Hofpianist und starb 1733. Seine vier Bücher: »Pièces de Clavecin« (Paris 1713 u. d. folg. Jahre) enthalten eine Reihe von Clavierstücken, in denen der Clavierstil der französischen Schule jener Zeit gewissermassen gipfelt. Besonders wichtig für uns ist sein 1717 veröffentlichtes Werk: »Art de toucher le clavecin«, weil es über die Spielweise des Instruments näheren Aufschluss giebt. Wir sehen daraus, dass diese noch nicht weit über die des vorigen Jahrhunderts hinausgekommen ist. Auch bei COUPERIN findet der Daumen nur ausnahmsweise Verwendung und nicht zum Ueber- oder Untersetzen, wie in unserer Zeit. Nach ihm war der Fingersatz für die C-dur-Tonleiter nur die natürliche Erweiterung des von AMMERBACH gelehrten:

c	d	e	f	g	a	h	c.
1	2	3	2	3	2	3	2.
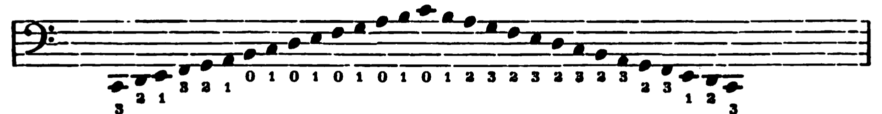
Der Daumen wird hierbei immer noch mit 0 bezeichnet und der Zeigefinger gilt als erster. Dies Uebersetzen des längern Mittelfingers über den kürzern Goldfinger war damals allgemein üblich, und noch TÜRK berichtet in seiner, am Ausgange des Jahrhunderts erschienenen Clavierschule, dass FRIEDEMANN BACH, unterstützt durch eine glückliche Hand, brillante Tonleitern mit dem dritten und vierten Finger ausführte.

In dem 1731 von MERTZ und MEYER in Augsburg verlegten »Wegweiser vermittelst welches man nicht allein aus dem Grund die Orgel zu schlagen sowol was zu dem Gregorianischen Choralgesange erforderlich zu erlernen etc.«, wird der Fingersatz für die Tonleiter wie nachstehend angegeben:

Für die rechte Hand:
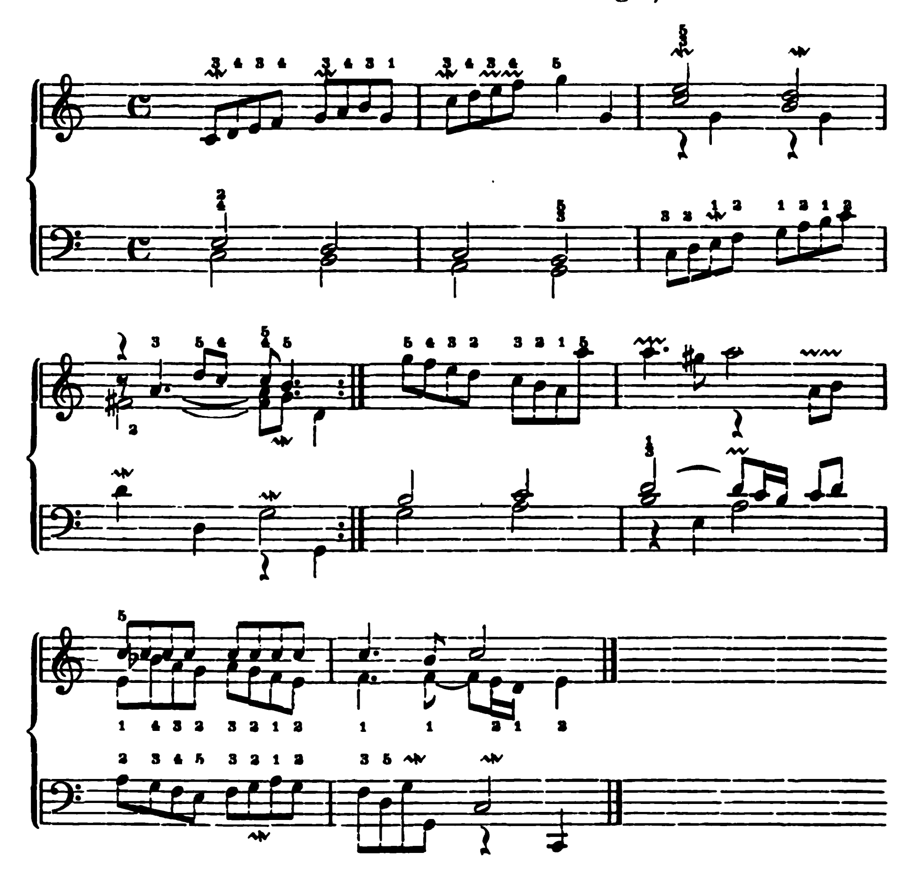


Für die linke Hand:



Diese Art des Uebersetzens entsprach auch der Mechanik des Clavichords, dessen sich noch BACH bediente, als er schon den Daumen mit hinzuzog, und ihn zum Unter- und Uebersetzen gebrauchte, um dadurch die Ausführung schwieriger Passagen möglich zu machen oder doch zu erleichtern.

Wie die eigenhändig von BACH mit Fingersatz versehenen Uebungsstücke und das »Clavierbüchlein für FRIEDEMANN BACH«, das unser Meister am 22. Januar 1722 anlegte, zeigen, wandte er neben der neuen Art des durch den Gebrauch des Daumens ermöglichten Unter- und Uebersetzens auch noch die ältere Weise des Uebersetzens an, wie das erste Stück des Clavierbüchleins zeigt[1]):



Das Stück enthält alle beim Clavichord nach der älteren Weise der Handhaltung bequemen Arten des Uebersetzens. Das Uebersetzen

[1]) Bei dieser Bezifferung zählt der Daumen 1, der Zeigefinger 2 u. s. w.

des dritten und vierten Fingers über den vierten und fünften ist nur bei einer gestreckten Handhaltung möglich. Als diese dann verändert wurde, war auch eine andere Fingersetzung nothwendig. In dem Bestreben, das Klangwesen des Instruments möglichst zur Geltung zu bringen, wurde fortwährend auch an der Mechanik verbessert, und damit trat die Nothwendigkeit einer Verbesserung der Handhaltung immer mehr hervor. Diese war beim Clavier- wie beim Orgelspiel meist so, dass die Finger beinahe langausgestreckt gehalten wurden, »als ob sie an Drähten befestigt wären«, wie PHILIPP EMANUEL BACH in seinem »Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen«, sagt. Hauptsächlich seit BACH'S Vorgang wurde die andere Handhaltung mit eingebogenen Fingergelenken, unserer heutigen entsprechend, beim Clavier und Orgelspiel herrschend, welche einen, dem neuen Stil entsprechenderen Anschlag und grössere Fertigkeit ermöglicht. Damit aber war auch die neue Fingersetzung nothwendig gemacht; das Uebersetzen des dritten und vierten Fingers wurde unbequem, und endlich durch die veränderte Mechanik des Instruments als Flügel und Pianoforte fast unmöglich gemacht; es wich dem Ueber- und Untersetzen vermittelst des Daumens. Damit war die Grundlage für eine Technik gewonnen, welche die Entfaltung des gesamten Klangvermögens des Instruments ermöglichte. Die ältere Behandlungsweise war wenig geeignet, einen gesangreichen Ton zu erzeugen, sie drängte auf Einführung der Verzierungen, der »Agrements«; die veränderte Handhaltung und Fingersetzung erst gewährte die Mittel, die Töne gesangreich zu verbinden, und damit erst gewann der Clavierstil auch die Möglichkeit seiner vollständigen Ausbildung. Ein Haupthinderniss der rascheren Entfaltung dieses Stils lag in der Mechanik des Instruments, nach welcher eine Saite zur Erzeugung von mehreren Tönen benutzt wurde. Es entsprach dies der Technik des Monochords, das als der Anfang des Clavichords zu betrachten ist. Bekanntlich wurden auf einer Monochordsaite eine Reihe von Tönen dadurch erzeugt, dass man sie vermittelst eines verrückbaren Steges verkürzte oder verlängerte. Dies Verfahren, auf mehrere auf einem Resonanzboden aufgezogene Saiten angewandt, ergab das Clavichord, bei welchem jeder Saite zwei oder mehr Tasten zugehörten, um damit die verschiedenen Töne zu erzeugen. Selbstverständlich konnten diese verschiedenen Töne einer Saite nicht gleichzeitig verwendet werden; daher machte das Spiel mehrstimmiger Tonstücke besondere Schwierigkeiten, und man begann allmälig, dies Instrument »bundfrei« zu machen, d. h. für jeden Ton eine besondere Saite aufzuziehen. BACH bediente sich nur dieser bundfreien Instrumente, die nicht bundfreien kamen allmälig ausser

Gebrauch. Schon in den Präludien und kleinen Stücken, die BACH für seine Schüler schrieb, wie im Clavierbüchlein oder in den beiden Sammlungen für seine Frau ANNA MAGDALENA (1722 und 1725) zeigt sich dieser neue Clavierstil, und in den Suiten und Partiten — wie den Inventionen und Sinfonien erscheint er schon ausserordentlich entwickelt. Jetzt scheiden sich auch die Clavierfugen wesentlich von den Orgelfugen, Thematik und Durchführung sind mit Rücksicht auf Technik und Klang des Instruments erfunden und ausgeführt. Ein Werk von epochemachender Bedeutung wurde des Meisters grosse Fugensammlung: »Das wohltemperirte Clavier«, dessen ersten Theil er 1722, den zweiten aber 1744 zusammenstellte. Die Bezeichnung: »Wohltemperirtes Clavier« ist der besonderen Art, wie die Saiten des Claviers und die Pfeifen der Orgel gestimmt werden, entlehnt. Die Musik wird, wie erwähnt, nicht nach akustisch reinen Verhältnissen ausgeübt, sondern diese erleiden bei den Instrumenten mit gebundener Intonation — Clavier, Orgel und den Blasinstrumenten mit Klappen und Ventilen — Abänderungen, um ein brauchbares, auf eine bestimmte Zahl von Tönen beschränktes Tonsystem herzustellen. Die Abweichung von der mathematischen Reinheit nannte man Schwebung, die Abänderung an sich aber Temperatur[1]). Bis ins 18. Jahrhundert waren die ungleich schwebenden Temperaturen in Anwendung, nach welcher die Schwebungen unter einzelne Intervalle der Tonleiter verschieden vertheilt wurden. Erst im 18. Jahrhundert brach sich die Methode der gleichschwebenden Temperatur, nach welcher die Schwebungen an die 12 Intervalle der Tonleiter gleichmässig vertheilt werden, um deren theoretische Begründung sich namentlich ANDREAS WERKMEISTER[2]) (1645—1706) und JOH. GEORG NEITHARDT[3]) (gest. 1740) Verdienste erwarben, allgemein Bahn, und BACH trug hierzu nicht wenig bei. Das wohltemperirte Clavier ist für ein gleichschwebend temperirtes Clavier berechnet, auf welchem allein bequem in allen 24 Tonarten, wie BACH es forderte, gespielt werden konnte. Das Werk bezeichnet demnach nicht nur in des Meisters eigener Entwickelung, sondern in der der gesamten Praxis einen sehr bedeutsamen Höhepunkt. Diese erhielt mit ihm auch noch in anderer Weise eine neue Grundlage für die Weiterentwickelung der Instrumentalmusik. In diesem Werke bringt

---

1) Vergleiche Seite 218 Anmerkung 2.

2) Musikalische Temperatur. Frankfurt und Leipzig, 1691.

3) Die beste und leichteste Temperatur des Monochordi (Jena, 1706), und: Gänzlich erschöpfte mathematische Abtheilungen des diatonisch-chromatischen Canonis Monochordi (Königsberg und Leipzig, 1732).

BACH jenen im Volksliede angeregten Process, dem auch unser modernes Tonsystem entsprossen ist und durch welchen bei der Fuge, Führer und Gefährte in das engste Verhältniss gesetzt werden, zu Ende. Führer und Gefährte erscheinen jetzt wie zwei im Reim verbundene Liedzeilen; dem entsprechend treten dann auch die verschiedenen Wiederschläge in ein bestimmtes Verhältniss; sie werden in entsprechender Weise jetzt nach mehr künstlerischen Rücksichten gruppirt. Damit aber gewinnt auch die Sonatenform die nöthige Förderung; für sie ist diese Gruppirung noch wichtiger, als für die Fuge. Die Wirkung durch den Contrast ist Hauptbedingung für die rein instrumentalen Formen der Sonate, Sinfonie u. s. w.; allein diese kam bis jetzt nur mehr in der äusseren Anordnung der Sätze zur Erscheinung. Schon bei der Suite macht sie sich geltend, indem die Tänze hier contrastirend geordnet werden, so dass der eine die Wirkung des anderen nicht aufhebt, sondern fördert. Bei der Zusammenstellung der Sonate dagegen wird die Idee des Contrastes schon bestimmend für die Gestaltung des einzelnen Satzes. Wie bei den Fugen mit Präludium die eine Form die andere bedingt und beeinflusst, so steht auch der einleitende Satz der Sonate mit dem anschliessenden schnellern in ähnlichem Zusammenhange: dieser bedingt dann den folgenden langsamen und dieser wieder den noch bewegteren Schlusssatz. Soweit wird auch das Princip des Contrastes bei der BACH'schen Sonate bestimmend wirksam, und es fehlte nur noch, dies auch auf die einzelnen Sätze auszudehnen, was indess jetzt noch nicht geschah. Das blieb den späteren Meistern überlassen, die nach dem Vorgange JOSEPH HAYDN'S die Sonatenform in dieser Weise erst vollendeten. Joh. SEB. BACH blieb auch in seinen Sonaten der Meister der dialektischen Entwickelung; seine Sonaten für Clavier und Violine, wie die für Clavier und Flöte oder Viola da Gamba und die für Orgel sind kostbare Perlen der Instrumentalmusik; aber sie können nur mehr als Schlusssteine des älteren, weniger als Anfang des neuen Sonatenstils gelten. Den neuen, aus Technik und Klangwesen des Instruments heraustreibenden Clavierstil hat er besonders in den langsamen Sätzen dieser Sonaten gefördert; während er in den übrigen mehr die polyphone Schreibart des Vocalen festhält, ist er in den langsamen Sätzen mehr darauf bedacht, den Klang des Instruments zu entfalten, und er deutet hier bereits jene instrumentale Polyphonie an, die durch seinen Sohn PHIL. EMANUEL an JOSEPH HAYDN übermittelt, in diesem den neuen Clavierstil, der auf der Natur des Instruments beruht, erzeugte.

Wie BACH die anderen Instrumente in seinen Cantaten, Messen

und Passionen mit hinzuzieht, um sie, ähnlich wie die Singstimmen, zum Träger des Ausdrucks seiner gotterfüllten Innerlichkeit zu machen, ist weitläufig nachgewiesen worden. Aber er verwendet sie auch ebenso wie Clavier und Geige zu selbständigen Instrumentalformen. In seinen ewig mustergültigen Orgelfugen und den entsprechenden Choralbearbeitungen brachte er ebenfalls jenen Gestaltungsprocess, der zunächst bei den Niederländern begann, zu Ende. Die Orgel ist dasjenige Instrument, das dem aus protestantischem Geiste hervortreibenden Musikempfinden am meisten entspricht; dem weihevollen, wunderbar erhabenen und verklärten Gemüth BACH'S, in welchem sich jenes gipfelt, musste es daher auch ganz besonders zusagen. Es ist, als ob der Riesengeist des Meisters an dem Rieseninstrument noch höher emporwüchse; gewaltig brausen seine Orgelfugen einher, wie das Wort des Herrn aus dem Munde der alten Propheten, und seine Choralfigurationen treffen das Herz mächtiger und unmittelbarer, als die begeisterndsten Worte des für den Herrn eifernden Predigers.

So war mit JOH. SEB. BACH jene Bewegung, welche seit der Reformation die Entwickelung der Tonkunst bestimmt hatte, bis in ihre äussersten Consequenzen erschöpft; zugleich aber hatte er Keime zu neuer, herrlicher Entfaltung gelegt, indem er die Tonkunst in engere Beziehungen zum Individuum und zum Leben überhaupt setzte, aus denen heraus die folgenden Meister ihre mit neuem Inhalte erfüllten Werke schufen [1]).

Bei dem unstreitig wichtigsten Wendepunkt in der Geschichte der Entwickelung unserer Kunst angelangt, dürfte es zweckmässig sein, den Gang derselben rückschauend zu überblicken mit besonderer Berücksichtigung des Einflusses, den Theorie und Unterweisung dabei gewinnen.

Es waren zunächst griechische Theorien, nach welchen die Musikpraxis unter dem Einfluss des Christenthums geübt wurde. Von den vorchristlichen Culturvölkern hatten nur die Griechen Ton und Klang zum Gegenstand eingehender Studien gemacht und die darin ausgeführten Experimente für die Ausübung der Musik tauglich sich erweisenden Töne in Systeme gebracht. Es wurde hier nachgewiesen, dass der sogenannte Ambrosianische Gesang zu keiner rechten Entfaltung kommen konnte, weil er zu streng an griechischer Theorie und Praxis festhielt. Selbst als dann die Melodie im Gregoria-

---

[1]) Den ausführlichen Nachweis findet man in des Verfassers: Johann Seb. Bach, Sein Leben und seine Werke. Berlin, J. Guttentag, 1880.



nischen Gesange das beschränkte Hexachord durchbrach und die Tonleiter zum Octachord erweiterte, wurde jenes noch durch Jahrhunderte bei der sogenannten Solmisation festgehalten. Bei der Erfindung der einfachen Melodien macht sich dann, wie wir selbst bei NOTKER schon beobachten können, ein gewisses kritisches Sichten geltend. Es werden nicht nur die Intervallenschritte, sondern auch schon die Rhythmen nach ihrer Wirkung untersucht, um die Erfindung der Melodie zu erleichtern. In weit höherem Maasse zeigt sich diese kritische Thätigkeit dann seit dem Beginn der Entwickelung der Mehrstimmigkeit. Jetzt galt es nicht nur die Zusammenklänge nach ihrer Wirkung zu untersuchen, sondern auch die Rhythmik in festere Bahnen zu lenken, um die schöpferische Thätigkeit zu erleichtern, anzuregen und anzuleiten. HUGBALD (im neunten Jahrh.) mit seiner »Musica enchiriadis« — GUIDO VON AREZZO, (im elften Jahrh.), mit seinem »Micrologos«, FRANCO VON KÖLN (zwölftes Jahrh.) mit »Ars cantus mensurabilis« — MARCHETTUS VON PADUA (im 13. und 14. Jahrh.) mit »Lucidarium in arte musicae planae« — JOHANNES DE MURIS (vierzehntes Jahrh.) mit einem Tractat: »Speculum musicae« — ADAM DE FULDA (im fünfzehnten Jahrh.) »de Musica« — TINCTOR (im fünfzehnten Jahrh.) »Terminorum musicae Diffinitorium«, u. A. haben unstreitig ausserordentlich viel dazu beigetragen, dass die Mehrstimmigkeit in verhältnissmässig kurzer Zeit und in so organischer Folgerichtigkeit bis zu dieser Höhe sich entwickelte. An den Häuptern der verschiedenen Schulen, namentlich an GUILELMUS DUFAY — JOHANNES OCKENHEIM — JOSQUIN DE PRÈS ORLANDUS LASSUS bis zu PALESTRINA, lässt sich ein solcher Einfluss überzeugend nachweisen. Wenn diese Abhandlungen auch vorwiegend Bezeichnungen der Intervallenverhältnisse und Untersuchungen über Solmisation, Contrapunkt, Rhythmik enthalten, so versäumen die Verfasser doch auch nicht über das, was ihnen zulässig oder unzulässig erschien, ihre Meinung zu sagen und dem schöpferischen Vermögen damit rathend zur Hand zu gehen.

Mit der seit dem 16. Jahrhundert beginnenden veränderten Musikpraxis vollzogen sich auch mancherlei Veränderungen auf diesem Gebiete der Theorie und der Unterweisung. Die Meister des Contrapunkts stellten jetzt häufiger selbst solche Lehrbücher zusammen, wie FRANCHINUS GAFOR (1451—1522) »Musica practica« — PIETRO AARON (16. Jahrh.) »Il Toscanella in musica« — ADRIAN PETIT COCLICUS (16. Jahrh.). GIUSEPPE ZARLINO (gest. 1590) »Istituzione harmoniche« und »Dimostrazione harmoniche« u. A.

Der Umstand, dass in den Klosterschulen und den kirchlichen Singschulen der theoretische Unterricht, die Unterweisung im Contrapunkt mit dem Gesangunterricht verbunden wurde, gab diesen theoretischen Studien eine viel nachhaltigere Wirkung als sie später haben konnten, nachdem sie getrennt vom Gesangstudium unternommen wurden. Auch in den protestantischen Kantoreien blieb das Verhältniss noch genau dasselbe, und eine ganze Reihe von Lehrbüchern wurde noch im sechzehnten Jahrhundert für diese Singschulen ge-



Abb. 118. Sebald Heyden.

schrieben von Virgil Haug, Wolfgang Figulus, Matthäus Greiter, Heinrich Faber, Hermann Finck, Lucas Lossius (1508—1588), Gallus Dressler u. A. Einer der ausgezeichnetsten Männer dieses Kreises war Sebald Heyden (Abb. 118).

Er ist 1498 zu Nürnberg geboren, wurde 1519 Kantor an der dortigen Spitalschule, später Rector an der Schule St. Sebaldus und starb am 9. Juli 1561. Sein für die Mensuralmusik ausserordentlich wichtiges Werk: »Musicae stichiosis (1529) war weit verbreitet und erlebte unter dem Titel: »Rudimenta musices« mehrere Auflagen. Ein zweites Werk »De arte canendi ac vero signarum in cantiam usu« handelt vom Ursprung und

Nutzen der Musik, von Scalen — Claves — Pausen — Ton — Tact und wurde gleichfalls wiederholt neu gedruckt.

Georg Rhau schrieb ein Werk: »Enchiridion utriusque musicae practicae«, wie Welphingseder seine »Deutsche Musica« 1574 ebenfalls ausdrücklich für die Schule, und die dadurch immer verallgemeinerte tiefere Musikbildung konnte nicht ohne Rückwirkung auf die Production bleiben, die dadurch einheitlich in immer freiere und weitere Bahnen geleitet wurde.

In diesem Jahrhundert noch erschienen dann auch die bereits erwähnten Werke von Agricola und Wirdung und die der Lautenisten, durch welche die Entwickelung der Instrumentalmusik eine sichere Grundlage erhielt, und wie dann am Ausgange des Jahrhunderts auch Organisten und Clavicembalisten thatkräftig eingreifen, um den Instrumentalstil zu entwickeln, ist weitläufig von uns nachgewiesen worden; ebenso dass einzelne Meister wie Michael Prätorius auch bereits die Geschichte wieder in den Kreis ihrer Untersuchung zogen, um die Ziele der Entwickelung der Tonkunst ihrer Zeit genauer bestimmen zu können.

Auch heute noch nicht ohne Werth ist die »Historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst« von Wolfgang Caspar Printz, die 1690 erschien und auch ihrer Zeit nicht einflusslos bleiben konnte.

Erwähnt musste auch schon werden, wie Mattheson durch seine theoretischen und historischen Schriften die Praxis seiner Zeit beeinflusste, und wie Stade seine künstlerische Thätigkeit theoretisch begründete, während wieder Werckmeister und Neithardt Beiträge zur Wissenschaft der Tonkunst, namentlich der Canonik, lieferten. Zahllos sind die Unterweisungen über die Ausführung, die Harmonisirung und Rhythmisirung des Chorals, welche seit der Reformation erschienen, und sie alle halfen der ganzen Bewegung immer grössere Ausbreitung neben künstlerischer Vollendung geben.

Immer enger schlossen sich Theorie und Praxis aneinander, und immer häufiger noch als früher wurden beide von einem Meister gleichzeitig geübt. Gluck unternahm es, seine Opernreform theoretisch zu rechtfertigen.

Joh. Seb. Bach hat kein eigentliches theoretisches Werk geschrieben, aber mehrere seiner unsterblichen Meisterwerke kann man als solche betrachten, wie sein »Woltemperirtes Clavier« und sein »Musikalisches Opfer«, nicht minder seine »Inventionen« u. dergl.

Zum Schluss müssen wir noch eines Mannes gedenken, welcher nicht selbstschaffend, aber doch durch seinen Sammlerfleiss der Musikwissenschaft unschätzbare Dienste erwiesen hat:

Martin Gerbert von Hornau, geb. 1720 am 12. August in Horb am Neckar, trat 1736 ins Kloster zu St. Blasien, nahm 1744 die Priesterweihe, wurde wenige Jahre später Professor und 1764 gefürsteter Abt des Klosters, als welcher er am 14. Mai 1793 starb. Seine Sammelwerke: »De cantu et musica sacra« (1774), »Scriptores ecclesiastici de



Abb. 119. Martin Gerbert von Hornau.

musica sacra« (3 Bde., 1784), »Vetus liturgia alemannica« (2 Bde., 1766) und »Monumenta veteris liturgiae« (1777), sind von unschätzbarem Werth nicht nur für die Musikgeschichte, sondern auch für die Wiedererweckung der älteren Kirchenmusik geworden.

Namentlich durch die Klosterschulen und Kantoreien wurde die Musik auch in Haus und Familie eingebürgert, besonders als die Laute und später das Clavichord so weit entwickelt waren, um als Hausinstrumente Dienste leisten zu können. Dass schon zur Zeit der Minnesänger »Sang- und Saitenspiel« auch von dem »adeligen Fräulein« geübt wurde, wo ihm Gelegenheit dazu geboten ward, ist eben-

falls früher erwähnt. Allmälig fand dann auch die Unterweisung in der Musik überhaupt bei der höfischen Erziehung ihren feststehenden Platz.

In der Instruktion, welche der Landgraf von Hessen, Georg II., 1630 für die Erziehung seines Sohnes während der Lebensjahre vom 4. bis 8. Jahre entwarf, heisst es ausdrücklich:

> Gleichfalls soll man Seine L. zur Musica anführen, daher Hofmeister und Praeceptor die, zur aufwartung adjungirte Knaben, so wohl instrumentali als vocali musica sollen underweisen und täglich darin exerciren lassen, damit unseres Sohnes L. aus stetigem anhören, einen lust dergleichen auch zu lernen gewinnen, und nach dem sie zu einem oder anderen instrumento musica incliniret weren zu derselben neben der vocali musica angeführt werden möchten.« (Archiv für Hessische Geschichte und Alterthumskunde. Darmstadt Bd. XIII, p. 481.)



ZWEITES KAPITEL.

DER POETISCHE INHALT DES LEBENS GIEBT DEM KUNSTWERK FORM UND KLANG.

Schon Jahrhunderte früher, mit dem Eindringen des Volksliedes in die Kunstpraxis, hatte das äussere Leben Einfluss auf die Entwickelung der Tonkunst gewonnen, allein dieser war doch nur hauptsächlich entscheidend für die formelle Gestaltung des von anderen Ideen erfüllten Kunstwerkes geworden. Die am Leben und durch dasselbe erzeugte Volksmelodie hatte die altkirchliche Melodie zum Gemeindelied umgestalten helfen und damit der Motette und selbst den Formen des künstlichen Contrapunkts erneute Gestalt gegeben; die direct dem Leben entstammenden Volkstänze regten selbständige Instrumentalformen an, aber darüber hinaus war man in dieser Richtung noch nicht gegangen. Noch immer waren und blieben es die höchsten Ideale, durch welche die grossen Meister bei ihren Schöpfungen geleitet wurden, denen sie musikalisch Gestalt zu geben unablässig bemüht sind. Daher hielten sie auch immer noch vorwiegend an jener, nach vocalen Gesetzen erfolgenden Organisation der Formen fest. Den poetischen Gehalt des Lebens selber zu erfassen, um ihn zum Inhalt des Kunstwerkes zu machen, das blieb jenen Meistern überlassen, die durch das Leben direct dazu erzogen waren.

Es ist schon früher gezeigt worden, dass dieser neue Einfluss sich zunächst in der Instrumentalmusik geltend machte, und namentlich in jener, die im Hause gepflegt wurde. Die Lautenisten konnten bereits als diejenigen bezeichnet werden, welche zuerst einen neuen Instrumentalstil zu finden versuchten, der sich nicht auf



Nachahmung des Vocalstils beschränkte, sondern sich der Technik und dem Klangvermögen des Instruments fügte. Auch im 18. Jahrhundert war die Laute noch neben dem Clavier das beliebteste Hausinstrument. Kein anderes Instrument aus jener Zeit zeigt einen ähnlich selbständig entwickelten Stil, wie die Laute. Wie aus der hier eingereihten Abb. 120 zu ersehen ist, war die Zahl ihrer Saiten bis auf mehr als 20 vermehrt worden, von denen die tiefen Basssaiten, und solche, die nur den Klang verstärken sollten, ausserhalb des Griffbretts lagen und an einem besondern, am Wirbelkasten angebrachten Querbalken befestigt wurden. Zunächst sind REUSSNER, Vater und Sohn, zu nennen, beide Schlesier, deren Lautenstücke nach dieser Seite hochbedeutsam erscheinen.

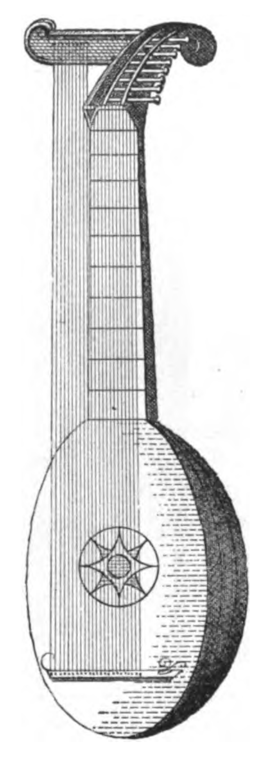


Abbildung 120.

ELIAS REUSSNER war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren und veröffentlichte in Breslau in der letzten Hälfte des Jahrhunderts eine Reihe weit verbreiteter Lautenstücke. Sein Sohn ESAIAS REUSSNER war erst Lautenist in der Kapelle des Prinzen von Liegnitz-Brieg und dann in der des Kurfürsten von Brandenburg.

Seine »Musikalische Gesellschaft-Ergötzung« (Sonaten, Allemanden, Couranten, Gavotten und Gigues, Leipzig 1673), wie die »Hundert Melodien zu Geistlichen Gesängen Evangelischer Lieder auf die Laute gesetzt« (1676) und vor allem: »Neue Lauten-Früchte« haben zur Förderung des selbständigen Lautenstils ausserordentlich viel beigetragen und dem entsprechend auch. zur Begründung des Instrumentalstils überhaupt. Wir geben das Titelblatt der Lauten-Früchte, weil es zugleich das Bild des verdienstlichen Mannes bringt und oben die Form der Laute jener Zeit (Abb. 121).

Besonders einflussreich wurden dann in dieser Richtung die Lautenisten des 18. Jahrhunderts, weil sie meist zugleich auch Clavierspieler waren, wie ADAM FALKENHAGEN (Abb. 122).

Er ist am 17. April 1697 zu Gross-Dolzig bei Leipzig geboren, erhielt von seinem Vater, einem Schullehrer, gründlichen Unterricht in der Musik und bei dem Prediger in dem benachbarten Knauthayn später auch in

den Wissenschaften. In seinem 18. Jahre war er fertiger Clavier- und Lautenspieler, als welchen ihn dann der berühmte Lautenist GRAF in Merseburg zum Virtuosen ausbildete. Nachdem er in Leipzig längere Zeit als Lehrer des Clavier- und des Lautenspiels gewirkt hatte, wurde er 1721

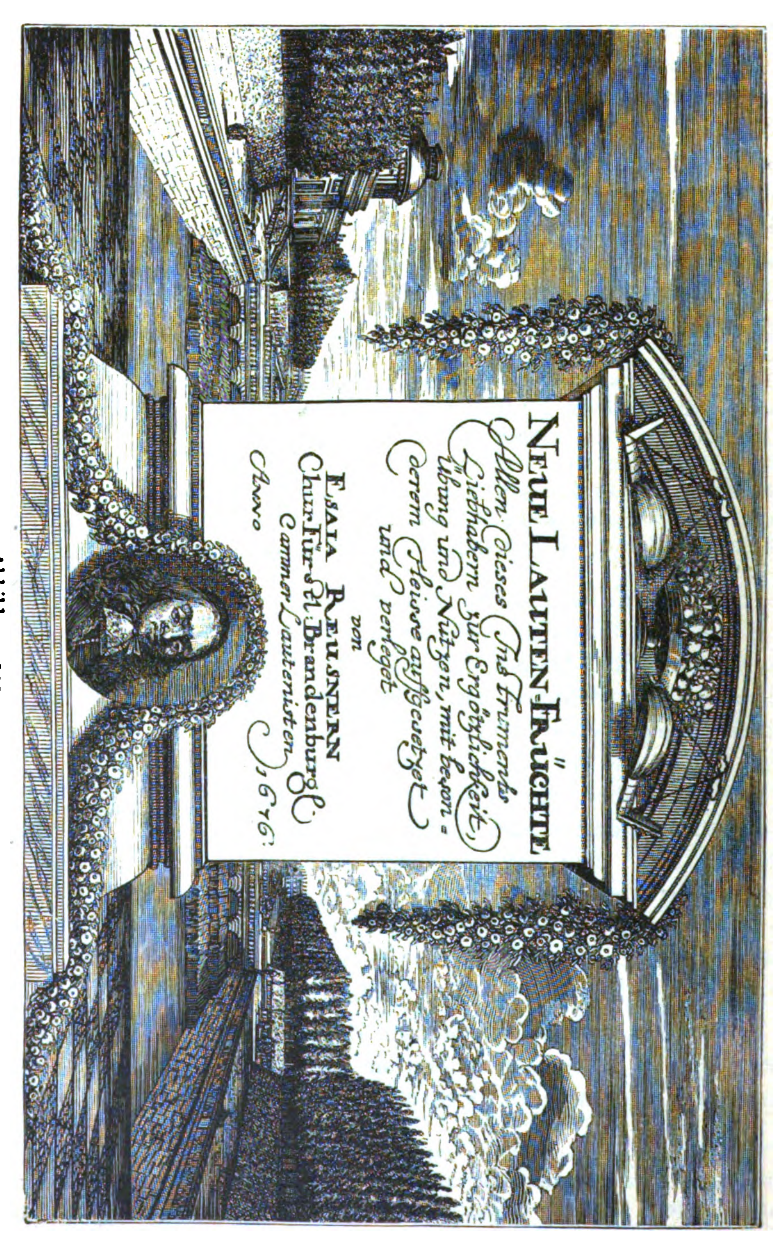


Abbildung 121.

herzogl. weissenfelsischer Kammermusiker; seit 1725 machte er Kunstreisen, wurde 1727 herzogl. weimarischer Kammermusiker und ging dann 1729 gleichfalls als Kammermusiker nach Baireuth, wo er 1761 starb.

Seine zahlreichen »Variationen« und »Geistliche Gesänge mit Variationen«, sowie seine Soli und Sonatinen für Laute waren in jener Zeit ausserordentlich beliebt und weit verbreitet, und trugen, weil sie durchaus streng dem Instrument und seiner Eigenart angepasst waren, ausserordentlich viel zur Förderung des neuen Instrumentalstils bei. Sein



Abb. 122. ADAM FALKENHAGEN.

Bild (122) ist in sofern noch interessant, als es die beliebteste Form des Instruments in seiner Blütezeit zeigt.

Ein anderer bedeutender Lautenist des Jahrhunderts, JOHANN ULRICH HAFFNER (Abb. 123) ist besonders noch dadurch merkwürdig, dass er jene erste grosse Sammlung von Tonstücken für das Instrument herausgab, das sein ursprüngliches Instrument, die Laute, verdrängen sollte: das Clavier. Er gründete 1755 in Nürnberg eine Musikalienhandlung und veröffentlichte neben einer Reihe anderer bedeutender Werke jene Sammlung: Œuvres mêlées contenant (6) sonates pour le clavecin en 12 parties«, welche in den Jahren von

1755—1765 erschien, und 72 Sonaten von den bedeutendsten Componisten jener Zeit brachte, die für Ausbildung eines neuen Clavierstils von höchster Wichtigkeit wurden, weshalb wir ihrer noch gedenken müssen. Jedenfalls ist die Erscheinung eigenthümlich genug, dass ein Lautenist dem Clavier in dieser Weise zu erhöhter Bedeutung verhelfen musste. Im 17. Jahrhundert war die Laute das beliebteste Instrument, und noch im 18. besang es einer der besten Dichter des Jahrhunderts, B. H. BROCKES, in überschwänglicher Weise:



Abb. 123. ULRICH HAFFNER.

Den Saiten muss an Klang ein silbern Glöckchen weichen,
Kein irdisches Metall kann ihrer Anmuth gleichen.
Der Töne Menge bricht gleich wie ein Strom hervor,
Und scheint's, man hört in ihr den ganzen Musenchor.
Die Sinne folgen ihr, die Herzen fliehn und stehn,
Nachdem die Fluthen hoch, schnell oder langsam gehn.
Will sie aus guten Stücken
Mit einem sanften Satz des Hörers Ohr erquicken,
So greift ein jeder Griff ihm so die Sinne an,
Dass er den Wunderton nicht genug bewundern kann.

Daneben hatte aber auch schon das Clavier begeisterte Freunde gewonnen:

> Clavicimbel, Clavichord
> Verändert die Luft mit ihrer Lieblichkeit

heisst es in LORBER'S »Lob der edlen Musik« (1696), und FUHRMANN schreibt in seiner »Musica vocalis in nuce« (1728) begeistert:

> »Ja, bevor ich mir das einzige Clavier, meines Herzens Freude, von jemand nehmen liesse, so wollte ich ihm lieber meine ganze Bibliothek und meinen Schubsack voll Künste obenein schenken.«

Von MATTHESON, dem berühmten Theoretiker des Jahrhunderts, war die Laute im »Neu eröffneten Orchester« (1713) ziemlich unglimpflich behandelt worden, und ein anderer bedeutender Lautenist jener Zeit, BARON, vertheidigte es in seinem Werke: »Historisch-Theoretische und Praktische Untersuchung des Instruments der Lauten« (1727) nicht minder heftig. Selbst ein Meister, wie JOH. SEB. BACH, schrieb noch Lautenstücke; allein das immer mehr in Bezug auf seinen praktischen Gebrauch verbesserte Clavier verdrängte jene allmälig ganz, so dass im Ausgange des Jahrhunderts die Laute bereits ziemlich ausser Gebrauch war. Entscheidend wurde hierbei, dass man endlich auf den Gedanken kam, die, bei dem Hackbrett schon geübte Praxis: die Saiten mit Hämmern anzuschlagen, mit dem Flügel zu verbinden.

BARTOLOMEO CHRISTOFALI, ein Instrumentenbauer in Florenz, hatte bereits 1711 eine Hammermechanik construirt, mit dem, von der Taste abgesonderten Hammer, der Auslösung, dem Fänger und dem, für jede Saite abgesonderten Dämpfer. Wie es scheint, unabhängig von ihm, entwarf ein Franzose, MARIN, drei Modelle von Hammerclavieren, die er 1716 der Academie der Wissenschaften in Paris vorlegte, und um dieselbe Zeit ist auch CHRISTOPH GOTTL. SCHRÖTER (Abb. 124) mit der Construction eines Hammerclaviers beschäftigt.

SCHRÖTER, einer der intelligentesten Musiker des Jahrhunderts, ist am 10. August 1699 zu Hohenstein in Sachsen geboren, kam in seinem siebenten Jahre als Kapellknabe nach Dresden, wurde Rathsdiscantist und dann Alumnus der Kreuzschule. Dem Willen seiner Mutter entsprechend, ging er 1717 nach Leipzig, um Theologie zu studiren. Noch in demselben Jahre starb seine Mutter, und so ging SCHRÖTER wieder zurück nach Dresden, um sich ganz der Musik zu widmen. Nach längeren Reisen, die er als Begleiter eines Barons unternahm, lebte er zwei Jahre in Jena und wurde dann 1726 Organist in Minden und 1732 in Nordhausen; hier starb er im November 1782.



Er war nicht nur ein überaus fleissiger Componist, sondern veröffentlichte auch eine Reihe theoretischer Schriften von Werth, und auch als Orgelspieler wurde er gerühmt und selbst vom Meister JOH. SEB. BACH hochgeachtet. Sein hauptsächlichstes Verdienst ist und bleibt die erwähnte Construction der Hammermechanik. Schon als Schüler hatte er fleissig mit dem Monochord Experimente angestellt, die ihn schliesslich darauf führten (1717), die Hammerclaviermechanik zu construiren. 1721 führte er dem Dresdener Hofe zwei Modelle



Abb. 124. CHRISTOPH GOTTLIEB SCHRÖTER.

seiner Hammermechanik vor, das eine mit Anschlag von oben, das andere mit Anschlag von unten. Durch GOTTFRIED SILBERMANN, den berühmten Instrumentenbauer zu Freiburg in Sachsen, wurde der erste Flügel mit dieser Mechanik erbaut, und seinem rastlosen Eifer namentlich gelang es, die Mechanik so zu verbessern, dass das so construirte Instrument — unter dem Namen Fortepiano — bald allgemein verbreitet wurde. Ein Schüler SILBERMANN'S — JOH. ANDREAS STEIN in Augsburg im letzten Viertel des Jahrhunderts — gab dem Pianoforte bereits eine ziemlich vollkommene Gestalt, und

sein Schwiegersohn — ANDREAS STREICHER — gründete dann jene Wiener Schule, welche für den Pianofortebau in Deutschland hauptsächlich hochbedeutsam wurde und damit, wie später gezeigt werden soll, für die Entwickelung des Clavierstils bedeutungsvoll werden sollte. Dieser wird, wie früher bereits gezeigt ist, namentlich durch Technik und Klangvermögen des Instruments bedingt, und jede durchgreifendere Veränderung dieser beiden Hauptfactoren des Clavierstils verändert auch diesen. In BACH'S Präludien namentlich macht sich bereits eine freiere Verwendung des neuen Klangmaterials, wie es das Clavier darbot, geltend. Seine Sonaten und anderen Instrumentalwerke sind dagegen hauptsächlich noch durch den vocalen Contrapunkt beherrscht. GLUCK hatte in sofern einen Schritt weiter gethan, als er in der Absicht, besondere Klangeffecte zu erzielen, abweichend instrumentirt und einzelne Instrumente schon nur nach ihrem Klang-, weniger nach ihrem Tonvermögen herbeizieht. Im Uebrigen aber schliesst auch er sich der älteren, nach vocalen Grundsätzen geleiteten Praxis an.

Der neue Stil konnte selbstverständlich nur von jenen Meistern gefunden werden, denen nicht wie bisher das Vocale, sondern das Instrumentale zum Ausgangspunkt dient; und in dieser Richtung finden wir zunächst eine Reihe von weniger bedeutenden Meistern thätig, die mit grösserem oder geringerem Erfolge die neue Gattung anbahnen halfen, bis sie in HAYDN die ersten reifen Früchte trieb. Hauptsächlich ist es die Form der Sonate, in welcher erfolgreichere Versuche gemacht werden, den neuen Stil zu finden, und hier namentlich machte sich das Princip der Wirkung durch den Gegensatz, das die Sonate von DOMENICO SCARLATTI entstehen liess und das für den Instrumentalstil hochbedeutend wird, geltend. Die Sonate in einem Satz von MATTHESON, welche 1713 erschien, reiht sich dieser Richtung entschieden an. Allmälig nimmt die mehr arien- oder rondomässige Fassung der einzelnen Sätze überhand. Das, was hauptsächlich als erste Errungenschaft des neuen Stils erscheint, ist, dass die mehrstimmige Behandlung des Claviersatzes allmälig verschwindet, an deren Stelle die zweistimmige — mit Discant und Bass tritt. So sind grösstentheils die in jener bereits erwähnten Sammlung von HAFFNER veröffentlichten Sonaten von PHIL. EMANUEL und JOH. CHRIST. BACH, LEOP. MOZART (Vater), GEORG BENDA, JOHANN ADOLPH SCHEIBE, GEORG CHRIST. WAGENSEIL, JOH. CHRIST. WALTHER, JOH. ERNST EBERLIN, BERNH. HOUPFELD, FR. ANT. STADLER u. A. gehalten. Sie können ebenso wie die besonders veröffentlichten von WILH. FR. und PH. EM. BACH, NICHELMANN, CHR. BENDA u. A. als ganz ent-

schiedene Versuche, den neuen Clavierstil zu finden, betrachtet werden, und es gelingt den Componisten um so eher, je mehr sie sich der Technik des Pianoforte bewusst sind. WILH. FRIEDEMANN und PHIL. EM. BACH, wie LEOPOLD MOZART (Vater) kamen unstreitig der neuen Weise am nächsten. HAYDN selbst erkannte wiederholt an, was er dem, wenn auch nicht begabtesten, so doch in dieser Richtung einflussreichsten Sohne des grossen Thomaskantors: CARL PHILIPP EMANUEL BACH (Abb. 125) zu danken hatte.



Abb. 125. CARL PHILIPP EMANUEL BACH.

Er ist am 14. März 1714 zu Weimar geboren; obwol sein Talent für Musik sich früh zeigte und unter der Leitung des grossen Vaters sich schnell entwickelte, so sollte er doch die Rechtswissenschaft als Lebensberuf erwählen. Zu diesem Behufe bezog er, nachdem er die Thomasschule in Leipzig mit den besten Zeugnissen verlassen hatte, die Universität Leipzig und später die in Frankfurt a./O. Hier indess entsagte er dem gewählten Beruf, um sich ganz der Musik zu widmen. Er ging 1738 nach Berlin und trat hier 1740 als Kammermusikus und Cembalist in die neuerrichtete Königl. Kapelle, in welcher Stellung er dem grossen Preussenkönig zum Flötenspiel zu accompagniren hatte. 1767 nahm er dann die durch den Tod TELEMANN's erledigte Stelle eines Kirchen-Musikdirectors in Hamburg an, und hier starb er am 14. Septbr. (oder Decbr.) 1788 an einer Brustkrankheit.

Namentlich durch sein Werk: »Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen« (das 1753 in erster, 1759 in zweiter und 1763 in dritter Auflage erschien), hat er die neue Claviertechnik wissenschaftlich begründet, mit seinen Claviersonaten und Rondo's aber dem neuen Clavierstil die mächtigste Anregung gegeben. Die neue Musikart, von der er in seiner Selbstbiographie spricht, macht sich nur in diesen Werken geltend; seine Sinfonien für Orchester, deren er gleichfalls mehrere schrieb, gehören noch ganz der älteren Weise an. Dass er den Clavierstil so zu fördern verstand, dass ein JOSEPH HAYDN ihn darin als seinen Meister anerkennen durfte, liegt namentlich in seiner feinen Kenntniss der Natur des Instruments. Neben Cantabiles bringt er claviermässiges Figurenwerk aller Art in reicher Fülle an und weiss es mit diesen geschickt und sinngemäss contrastirend zu verweben und ihnen entgegenzusetzen. Daher behaupten einzelne dieser Sonaten noch heute ihre Bedeutung, während seine Werke für Gesang und Orchester nur historisches Interesse behalten haben. Auch die Sonaten von LEOPOLD MOZART, dem Vater des grossen WOLFGANG, zeigen, dass ihm die Idee der neuen Sonatenform, die aus der eigentlichen Natur des Instruments geschaffen wurde, klar vorschwebte. Aber auch sein Talent war doch nicht ausreichend genug, um Stil und Form ganz und voll in die Erscheinung treten zu lassen. Das sollte erst jener Meister thun, welcher mit der Naivetät des Genius den ganzen Organismus erfasste, der mit der reichen Bildung eines PHIL. EMANUEL BACH oder LEOPOLD MOZART nicht zu finden war: JOSEPH HAYDN (Abb. 126).

In einer schlichten Bauernhütte (Abb. 127) eines bescheidenen Marktfleckens Nieder-Oesterreichs, in Rohrau an der Leitha, ist der grosse Meister am 31. März 1732 geboren und erhielt am folgenden Tage in der Taufe die Namen FRANZ JOSEPH. Sein Vater, Bürger und Wagnermeister MATTHIAS HAYDN, war, wie der Sohn in seiner Selbstbiographie berichtet, »ein von Natur aus grosser Liebhaber der Musik«, der, »ohne Noten zu kennen«, die Harfe klimpern gelernt hatte und auch mit einer leidlichen Tenorstimme begabt war, und da auch die Mutter MARIA, eine Tochter des Marktrichters und Bürgers LORENZ KOLLER, grosse Empfänglichkeit für Musik besass, so fand diese im Elternhause eine, wenn auch immerhin bescheidene Pflegestätte. Nach gethaner Arbeit nahm der Vater die Harfe zur Hand und sang seine Lieder, in welche wol auch die Mutter mit einstimmte, und bald vermochte auch der kleine Joseph »dem Vater all seine simplen kurzen Stücke ordentlich nachzusingen«. Entscheidend für des Sohnes Zukunft wurde es, dass einst der Schulmeister des Orts einem solchen Musikabende im HAYDN'schen Hause beiwohnte. Aus der Art, wie der kleine Joseph mit einem Stock auf dem Arm hin und her strich, um den Geiger nachzuahmen, glaubte er auf aussergewöhnliche

Musikbegabung schliessen zu dürfen, und er wusste die Eltern zu bewegen, dass der damals fünfjährige Knabe dem Schulrector JOHANN MATTHIAS FRANKH in Hainburg zur weiteren Ausbildung übergeben wurde. Hier fand der Knabe nach seiner eignen Erzählung vollauf Gelegenheit, »die



Abb. 126. JOSEPH HAYDN.

musikalischen Anfangsgründe samt andern jugendlichen Nothwendigkeiten zu erlernen«, und HAYDN bemerkt weiterhin in der erwähnten Selbstbiographie: »Gott der Allmächtige, welchem ich allein so unermessene Gnade zu danken habe, gab mir besonders in der Musik so viele Leichtigkeit, indem ich schon in meinem sechsten Jahre ganz dreist einige Messen auf dem Chor herabsang und auch etwas auf dem Clavier und der Violine

spielte.« Doch war die Behandlung, die HAYDN im Hause erfuhr, nicht immer eine einem jugendlichen Gemüthe angenehme, und so war es ihm gewiss erwünscht, dass, als der Kaiserliche Hofcompositeur und Domkapellmeister bei St. Stephan, GEORG REUTTER, auf seiner, hauptsächlich zu dem Zweck unternommenen Reise, stimmbegabte Knaben für das Kapellhaus zu erwerben, auch nach Hainburg kam und hier Gelegenheit fand, auch den kleinen Joseph zu hören, und ihm in Folge dessen sofort die Aufnahme im Kapellhause zusicherte. Im Jahre 1740, als achtjähriger Knabe, trat dieser in die mit der Stephanskirche verbundene Kantorei Wiens, das sogenannte Kapellhaus, in welchem er bis zum November 1749 blieb, um dann in die entscheidendere Schule, zu welcher für ihn der Kampf mit dem Leben werden sollte, zu treten. Ueber den Unter-



Abb. 127. HAYDN's Geburtshaus in Rohrau.

richt, den HAYDN im Kapellhause genossen hatte, berichtete er selber: »Eigentliche Lehrer habe ich nicht gehabt. Mein Anfang war überall gleich mit dem Praktischen erst im Singen und Instrumentenspiel, hernach auch in der Composition. In dieser habe ich Andere mehr gehört als studirt: ich habe aber das Schönste und Beste in allen Gattungen gehört, was es in meiner Zeit zu hören gab. Und dessen war in Wien viel! o, wie viel! Da merkte ich nur auf und suchte mir zu Nutze zu machen, was auf mich besonders gewirkt hatte und was mir als vorzüglich erschien. Nur dass ich es nirgends blos nachmachte! So ist nach und nach, was ich wusste und konnte, gewachsen.« Als HAYDN das Kapellhaus verliess, war er ohne alle Mittel für seinen Unterhalt, so dass er die erste Nacht auf einer Bank im Freien zubringen musste. Der Tenorist SPANGLER nahm ihn in die Dachkammer, die er mit Weib und Kind bewohnte, auf, und was er sonst brauchte, verdiente er sich durch seine Mitwirkung als Aushülfsmusiker in den damals in Wien sehr zahlreichen Privatorchestern.

Als er nach einer im Frühjahr unternommenen Wallfahrt nach Mariazell nach Wien zurückkehrte, fand er bei SPANGLER kein Unterkommen mehr, und er musste sich ein anderes suchen, das er wieder in einer Dachkammer in dem alten Michaeler Hause am Kohlmarkt fand. Hier hatte er auch ein altes, wurmstichiges Clavier, und da er des Tages oft bis spät Abends dem Erwerb nachgehen musste, so blieben nur die Nächte für seine Studien übrig. Eine bedeutsame Wendung in seiner inneren Entwickelung trat für ihn ein, als er die ersten Sonaten von PH. EM. BACH, die in den Jahren 1742 bis 1745 erschienen, kennen lernte. »Da kam ich,« äusserte er zu GRIESINGER, einem seiner Freunde aus späterer Zeit, »nicht mehr vom Clavier hinweg, bis die Sonaten durchgespielt waren. Und wer mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem EMANUEL BACH sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studirt habe; er liess mir auch selbst einmal ein Compliment darüber machen.«

Eine Verbesserung seiner materiellen Lage wurde ihm durch den berühmten Hofdichter METASTASIO, der gleichfalls in dem Michaeler Hause wohnte und unsern HAYDN zum Clavierlehrer der Tochter seines Freundes MARTINEZ, dessen Familie dem Dichter einen Theil ihrer Wohnung eingeräumt hatte, engagirte. MARIANNE MARTINEZ wurde von HASSE in der Composition, von dem berühmten Gesanglehrer PORPORA im Gesang unterrichtet; hierbei accompagnirte HAYDN und erhielt für alle diese Dienstleistungen freie Kost im Hause des Dichters durch ungefähr drei Jahre hindurch. PORPORA ertheilte ihm auch einigen Unterricht in der Composition.

»Ich schriebe fleissig,« sagt HAYDN in der Selbstbiographie darüber, »doch nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte, von dem berühmten Herrn PORPORA (so dazumal in Wien war) die echten Fundamente der Setzkunst zu lernen.« Auch bei den Gesangstunden, welche PORPORA der Geliebten des venezianischen Gesandten, PIETRO CORRER, ertheilte, accompagnirte HAYDN und wurde dadurch veranlasst, diesem nach dem Bade Mannersdorf im nächsten Sommer zu folgen, wo er mit den Hofkapellmeistern BONNO und WAGENSEIL und mit GLUCK bekannt wurde, der ihm rieth, zu seiner Ausbildung nach Italien zu gehen.

Besonders vortheilhaft wurde für ihn die Bekanntschaft mit dem begüterten Musikfreund, dem k. k. Truchsess und niederösterreichischen Regierungsrath CARL JOSEPH EDLER von FÜRNBERG, der häufig auf seiner Besitzung Weinzirl verweilte und dort ein Quartett eingerichtet hatte. Für diese Quartettübungen schrieb HAYDN sein erstes Streichquartett in B-dur ($^6/_8$ Tact), und da es grossen Beifall fand, sah er sich zu äusserst reger Thätigkeit auf diesem Gebiet angespornt, die in kurzer Zeit noch siebzehn andere Streichquartette entstehen liess. In dieser Zeit schrieb er auch schon mehrere jener Werke für kleines Orchester, wie die Scherzando für Flöte, Oboe und Waldhorn, Streichtrios und einzelne jener Divertimenti oder Notturnos, durch die er sich allmälig mit der Leistungsfähigkeit der einzelnen Instrumente vertraut machte. Durch die Vermittelung FÜRNBERG's erhielt HAYDN auch die Anstellung als Musikdirector beim Grafen MORZIN 1759, die indess nur von kurzer Dauer bleiben sollte, da der Graf, zerrütteter Vermögensumstände halber, seine Kapelle wieder auflösen musste. HAYDN ging nach Wien (1760), um seine Lehrthätigkeit wieder aufzunehmen; doch auch nur auf kurze Zeit, da er bereits 1761 als zweiter

Kapellmeister vom Fürsten PAUL ANTON ESTERHAZY engagirt wurde. Am 26. November 1760 hatte er sich mit der ältesten Tochter des Friseur KELLER verheiratet, in dessen Hause er Unterricht gab. Ursprünglich galt seine Werbung der jüngeren Schwester, allein da diese der Welt entsagte und den Schleier nahm, so liess er sich von dem Vater überreden, die ältere zu heiraten, was ihm nicht zur Freude gereichen sollte. In den Jahren von 1761—1766 war HAYDN durch seine Stellung als Kapellmeister des Fürsten ESTERHAZY gezwungen, in Eisenstadt, einer kleinen Stadt in Ungarn, der Residenz des Fürsten, zu wohnen; seit 1767 verlebte er dann mit diesem immer die Wintermonate in Wien. Zwar war er als Vicekapellmeister engagirt, allein da der erste Kapellmeister GREGORIUS JOSEPHUS WERNER bereits in hohem Alter stand, so führte HAYDN gar bald die Leitung der Kapelle ganz allein. Besonders erweiterte sich seine Thätigkeit nach dem Tode des Fürsten ANTON und dem darauf erfolgenden Regierungsantritt des Bruders NICOLAUS JOSEPH, der ein noch leidenschaftlicherer Musikliebhaber war als jener und diese Kunst selbst ausübte. Er spielte eifrig das Baryton — ein Saiteninstrument nach Art des Violoncello — für das HAYDN mehrere Werke componirte. Neben den stehenden Concertaufführungen durch die aus guten Musikern bestehende Kapelle fanden auch Aufführungen von Opern, Marionetten, Serenaden u. dergl. statt. So eröffnete sich HAYDN ein ausgebreitetes Feld für seine Thätigkeit. Er schrieb fast für jedes in seiner Kapelle vertretene Instrument Concerte. Der Eintritt der beiden Waldhornisten veranlasste ihn dazu, ein Concerto per il corno caccia zu componiren (D-dur, 1762). Kurz vor ihm war der damals im jugendlichen Alter von 20 Jahren stehende Geigenvirtuose TOMMASIUS in die Kapelle getreten, und für ihn namentlich schrieb HAYDN ausser Violinconcerten auch die Sinfonie für concertirende Geige. Auch ein Theater war im Sommer 1762 im Glashause des Schlossgartens aufgerichtet worden, in welchem mehrere Singspiele mit Musik zur Aufführung gelangten. Zur Vermählung des Fürsten ANTON, ältesten Sohnes des Fürsten NICOLAUS, mit der Comtesse MARIE THERESE, Tochter des Grafen ERDÖDY, schrieb HAYDN sein erstes grösseres dramatisches Werk: »Acide e Galathea. Festa teatrale«, und diesem folgte dann noch eine ganze Reihe anderer.

Obgleich diese Stellung ihm keine grossen äusseren Erfolge brachte, so blieb HAYDN doch 30 Jahre in derselben, hauptsächlich weil sie ihm den geeignetsten Boden für die Erfüllung seiner Mission darbot. Er stand an der Spitze eines Orchesters, mit dem er experimentiren konnte, und wie gewissenhaft er dabei verfuhr, das beweist auch der Brief an seinen Verleger ARTARIA in Wien, den wir im Facsimile beigegeben (siehe folgende Seite).

Auch jetzt noch will er die Sinfonie nicht vor der ersten Producirung weggeben. 1790 erfolgte der Tod des Fürsten, und sein Nachfolger Fürst PAUL ANTON löste die Kapelle auf, aber er erhöhte die Pension HAYDN's noch um 400 Gulden und legte diesem die Verpflichtung auf, den Titel Esterhazy'scher Kapellmeister fortzuführen.

Mittlerweile hatten HAYDN's Compositionen die weiteste Verbreitung gefunden, namentlich wurde er in England gefeiert. Schon 1783 berichtete ein Correspondent des CRAMER'schen Magazins, »dass die englische Nation

Estoras den 16ten Augusti 782

Hochedel gebohren

Insonders Hochzuverehrender Herr!

Dero verbündlichsten Danck für die überschickte Cantaten, welche ich früher gesehen: und die Sinfonie von meiner der=mahligen ganz neuen opera, welche noch nicht gar verfertigt ist, kan ich Ihnen mit der Sinfonie nicht eher als nach der [illegible] production dienen, wobey Sie aber nächstdessen ganz andere von meinigen opern, welche noch niemand, zu [illegible] [illegible] in Leipzig hat, können Sie das Stück per 5 Ducaten haben, versprache dabey, daß ich Ihnen das selbe [illegible] ergänzen werde künftige woche, und ich Ihnen 4 neue Lieder übermachen. Der ich nächstdessen mit vollkommenster achtung verbleibe

Dero

dienstfertigster Dr.
Josephus Haydn

dem Meister ein Monument zu errichten beschlossen habe, bei dessen Aufstellung derselbe zugegen sein solle, wozu ihn die Nation eingeladen habe.«

Bisher hatte HAYDN derartigen Aufforderungen nicht Folge leisten können, weil ihn sein dienstliches Verhältniss daran hinderte. 1787 war er schon entschlossen, die Reise zu unternehmen, doch kam auch diesmal der Entschluss nicht zur Ausführung. Erst nach dem Tode des Fürsten gelang es dem bekannten Geiger JOHANN PETER SALOMON, JOSEPH HAYDN zu der Reise nach London zu bewegen, die ihm Gold und Ehren die Fülle eintragen sollte. Am 15. December 1790 reiste HAYDN mit SALOMON ab und am 2. Januar 1791 langten sie in London an. HAYDN fand hier enthusiastische Aufnahme. Die Universität Oxford ernannte ihn zum Doctor der Musik und mit immer wachsendem Beifall wurden seine Sinfonien aufgenommen, namentlich die, welche er hier schrieb und die unter dem Namen »die Londoner« bekannt sind. Erst im Sommer des folgenden Jahres kehrte HAYDN wieder nach Wien zurück; er kaufte sich ein Haus und lebte in behaglicher Ruhe, bis er im nächsten Jahre sich zu einer zweiten Reise nach London entschloss, die nicht minder erfolgreich für ihn wurde. Am 14. Januar 1794 reiste er wieder von Wien ab und blieb in London, wo er am 4. Februar anlangte, bis zum 15. August 1796; Ende August war er wieder in Wien, das er nun nicht mehr verliess. Sein zweimaliger Aufenthalt in Wien hatte ihm einen pecuniären Reingewinn von 24000 Gulden eingetragen. Jetzt erst schrieb er auch jene beiden Werke, die ihn populär in des Wortes edelster Bedeutung machen sollten: »Die Schöpfung« und »Die Jahreszeiten«. Die erste Aufführung der Schöpfung fand am 19. März 1799 im Wiener Nationaltheater statt und hatte einen beispiellosen Erfolg. Dies veranlasste VAN SWIETEN, der das ursprüngliche englische Gedicht für HAYDN eingerichtet hatte, auch »Die Jahreszeiten« nach THOMSON's Gedicht in derselben Weise zu bearbeiten; HAYDN setzte es ebenfalls in Musik und am 24. April 1801 fand die erste Aufführung desselben im Fürstlich Schwarzenberg'schen Palais statt, und mit so ausserordentlichem Erfolge, dass es am 27. April und auch am 1. Mai wiederholt werden musste. Ganz aussergewöhnlich war der Erfolg, den beide Werke, vor allem aber die Schöpfung, auch an anderen Orten hatten, und der Meister wurde in Folge dessen mit Ehren aller Art überhäuft. Leider sollte sein Ende durch die Schrecken des Krieges getrübt werden; er starb am 31. Mai 1809 früh gegen 1 Uhr. Zunächst wurde er auf dem Gottesacker vor der Hundsthurmer Linie beerdigt; 1820 am 6. November erst führte man seine Leiche nach Eisenstadt über, wo sie in der Gruft am Calvarienberge am 7. November früh 9 Uhr feierlich bestattet wurde.

Es lag in des Meisters ganzer Entwickelung und in der eigenthümlichen Mission, die ihm zugefallen war, dass seine Vocalwerke nur geringe Bedeutung für die Kunstentwickelung gewinnen konnten. Seine zahlreichen Lieder sind fast durchweg im Tone des noblen Bänkelsanges oder im Coupletstil gehalten; sie erregten deshalb den heftigsten Widerspruch schon bei seinen Zeitgenossen. Mit Ausnahme des »Gott erhalte Franz den Kaiser« hat daher auch keins weitere Verbreitung gefunden. Weit über diese erheben sich die mehrstimmigen Gesänge und die 42

Canons, mit denen er sein Schlafzimmer decorirte, weil er mit dem mehr instrumentalen Reiz, den die Mehrstimmigkeit gestattete, andere Effecte zu erzielen vermochte. Daraus ist auch erklärlich, dass er mit seinen Werken für den Cultus, den Messen und ähnlichen nur den alleräusserlichsten Bedürfnissen desselben genügte, ohne Gewinn für die Kunst. Auf diesem Gebiet überragt ihn ohnstreitig sein, im Uebrigen wenig hervorragender jüngerer Bruder:

Johann Michael Haydn. Er ist in Rohrau am 14. September 1737 geboren und kam gleichfalls wie früher Bruder Joseph in das Kapellhaus zu St. Stephan in Wien (1745), das er nach dem erfolgten Stimmwechsel (1755) verliess. 1757 wurde er Kapellmeister des Bischofs von Grosswardein in Ungarn und ging dann 1762 als Orchesterdirigent nach Salzburg. Später erhielt er den Titel eines »Hochfürstlichen Concertmeisters und Hoforganisten« und hier starb er am 10. April 1806.

Er hat nicht nur eine grosse Zahl von kirchlichen Werken aller Art: 20 Messen, viele Offertorien und Vespern, 114 Gradualien, sondern auch Sinfonien (darunter eine als: Die Schlittenfahrt bezeichnete), Quartetten, Sonaten, Divertimenti, Concerte und dergl. und auch Opern und Operetten componirt. In seinen kirchlichen Werken schliesst er sich dem Stil der Neopolitanischen Schule an, ist dabei aber auch zugleich mit Erfolg bemüht, diesem durch seinen strengeren Contrapunkt höhere Weihe und grösseren Werth zu verleihen, und mit seiner ernsteren Führung der Instrumente, wo er sie in seinen Messen und Offertorien anwendet, die Wirkung des Gesanges mehr im Sinne des Gottesdienstes zu erhöhen. Joseph Haydn begegnete dem Vorwurf: dass seine Kirchenmusik meist zu verweltlicht sei, nicht selten bis zu Verletzung der Ehrfurcht vor Gott, mit dem Bekenntniss: dass er, bei der Erinnerung an die grosse Gnade und Güte, welche ihm Gott erwiesen, seine Empfindung der Freude und des Dankes nicht zu zügeln vermöge. Auf Michael übt in solcher Stimmung das Bewusstsein der Nähe Gottes in dem, ihm geweihten Tempel seine zähmende Macht, so dass er nie den ernstern, würdigern Charakter der Kirchenmusik verletzt. Freilich gewann aber auch seine weltliche Musik niemals die zwingende Gewalt, wie die seines Bruders Joseph. Auch die Tänze Michael's kamen nicht über die steife Grandezza der vornehmern Kreise jener Zeit und ihrer Langeweile hinaus und sie beweisen damit, dass sie ebenso wie seine andern Instrumentalwerke nicht wie die des genialen Bruders am lebendig pulsirenden Leben, sondern in der Studierstube erzeugt sind. Während Joseph selbst seinen Bänkelsängermelodien durch eine pikantere Harmonik grössern Reiz zu verleihen weiss, beschränkt sich Michael dabei auf die knappste harmonische Grundlage; man ist versucht zu glauben: er habe eine gewisse Scheu, die für die Kirche reicher entwickelten harmonischen Darstellungsmittel durch Verwendung ausserhalb derselben zu entweihen.

Bemerkenswerth ist Michael noch dadurch, dass er mit Fleiss den Chorsatz für drei und vier Männerstimmen pflegte und damit gewann er Einfluss auf die Weiterentwickelung der Gattung, eben so wie er mit seinen

kirchlichen Werken der Verwilderung der katholischen Kirchenmusik entgegenzuarbeiten eifrig bemüht war.

Auf dramatischem Gebiet sollte auch sein Bruder, eben so wie er selber, weitere Beachtung nicht finden.

Auch JOSEPH'S italienische Opern, wie »Allesandro«, »Armida«, »Orfeo e Euridice« sind vorwiegend im Stile der GRAUN-HASSE'schen Oper gehalten, so dass er häufig selbst deren Phrasen entlehnte. Von höherem Reiz sind seine komischen Opern: »La Canterina« (1766), »Lo Speciale« (1768), »La Pescatrice« (1769—1770), »L'Infedelta delusa« (1773), »Il mondo della luna« (1777), »L'incontro improviso« (1777), »L'Isola disabitata« (1780). In einzelnen, wie in »L'incontro improviso«, erzielte er selbst grössere komische Wirkung durch den Parlando-Gesang; auch behandelt er die Recitative sorgfältiger und begleitet sie mit Instrumenten. Die Recitative der Oper »Lo speciale« haben Instrumentalbegleitung und die Arien zeigen breitere melodische Entfaltung als die übrigen. Die beste unter ihnen ist indess wohl »L'Isola disabitata«. Erst mit der »Schöpfung« gewann er den Stoff, der seinem Vermögen so vollständig entsprach, dass er ihn zu einem der grössten Meisterwerke auf diesem Gebiete zu gestalten vermochte. Für die überreiche Fülle an Naturmalerei, welche der Text erforderte, hatte HAYDN die Mittel wie kein Anderer; die Poesie von Flur und Feld, den Zauber der Naturereignisse zu schildern, das ist seine eigenste Mission, und dieser konnte er sich bei der »Schöpfung« ganz hingeben. Das gilt im Grunde auch von den »Jahreszeiten«. Wieder sind es die wunderbar treuen und farbenreichen Naturschilderungen, die auch dies Werk zu einem eben so anziehenden wie hochbedeutsamen machen. Damit ist aber auch ausgesprochen, wodurch die Instrumentalwerke diese epochemachende Bedeutung gewinnen. Das ist es, was ihm vorerst auch jenen veränderten Standpunkt PHIL. EM. BACH gegenüber giebt. In seinen ersten Notturno's schon fand HAYDN den einfachsten Organismus der neuen Formen mit instinctiver Sicherheit; er giebt ihn vollständig nackt, nur in den äussersten Grundrissen, aber doch auch so, dass er ihn später nicht zu corrigiren brauchte; bei PHIL. EM. BACH aber lernte er ihn beseelen und vergeistigen, so weit dies die Aufgabe, welche er sich gestellt hatte, nöthig erscheinen lässt. An der durchdachten Technik dieses Meisters übte er seine eigene, die aber dann auch eine wesentlich andere werden musste, weil sie andere Ziele verfolgte. In dieser Beziehung wandelte PHIL. EM. BACH immer noch die Wege seines Vaters; seine Werke sind noch der Nachklang der Epoche, welche durch diesen zum Abschluss kam. In JOSEPH HAYDN gewinnt das

Leben mit all seinen endlichen Beziehungen, mit dem bunten Wechselspiel Einfluss auf die Gestaltung des Kunstwerkes; dies knüpft direct hier an, indem es den Zwecken desselben dienstbar wird. Jene Cassatio's, Notturno's und Divertimenti, die er in der ersten Schaffensperiode für die Strassenorchester schrieb, zeigen es, dass sie den niederen Zwecken des Lebens dienen, wie der Tanz und der Marsch. Sie treiben aus demselben Boden heraus, auf welchem die entsprechenden Werke der Italiener: BOCCHERINI und GIAMBATTISTA SAMMARTINI stehen; aber doch darf man diese ihm nicht gleichstellen, oder ihnen gar einen Einfluss auf HAYDN zuschreiben wollen. Beide Italiener schreiben im Sonatenstil, wie er seit GABRIELI in der Umgestaltung, die er durch DOMENICO SCARLATTI erfahren hatte, in Italien gepflegt wurde; aber sie verflachen ihn, indem sie ihn durch volksthümliche Elemente, welche sie aufnehmen, zersetzen. HAYDN schlägt den direct entgegengesetzten Weg ein; vermöge der echt künstlerischen Technik, die er sich in unablässiger Arbeit aneignet, ist er befähigt, die volksthümlichen Elemente zum ewig mustergiltigen Kunstwerk zu verarbeiten; damit schuf er den neuen Instrumentalstil. Während bei jenen Italienern die volksthümlichen Elemente das Kunstwerk herabdrücken, werden diese durch JOSEPH HAYDN in die höhere Sphäre gehoben, in welcher sie selbst den Stoff für das Kunstwerk bilden.

So geringen positiven Werth seine frühesten Werke, die Cassatio's, Notturno's und dergleichen beanspruchen, so sind sie doch von Interesse, weil sie zeigen, wie früh er das Wesen der Instrumentalformen erkannte, dass sie hauptsächlich auf die Dominantwirkung in ihrer mannichfachen Gestalt gegründet sind; diese erweist sich natürlich in diesen frühesten Werken nur in der einfachsten Weise formgebend. In den oben erwähnten 18 Quartetten[1]) erfährt sie schon eine mannichfaltigere Darstellung. Die Formen liefern ihm wieder die Serenade, Cassatio und das Divertimento, aber in bestimmterer Anordnung, und ihre besondere Weise der Darstellung wird dadurch bedingt, dass er das Quartett nicht wie einen Verein von vier, sondern von zweimal zwei Stimmen auffasst. Erste und zweite Geige behandelt er wie einen, Bratsche und Cello wie einen zweiten Chor, und gewinnt so einen Organismus, aus dem heraus die Form sich von selbst in grosser Mannichfaltigkeit entwickeln musste. Im Uebrigen behält er die ältere

---

[1]) Es sind die ersten 18 der Ausgabe von Breitkopf & Härtel; die letzten, Nr. 58 bis 75, in der von Trautwein.

Form der Cassatio noch bei, als welche er diese Quartette Anfangs auch bezeichnete. Sie bestehen in der Regel aus fünf Sätzen: dem ersten raschen Satz folgt eine Menuett, dieser ein Adagio, diesem eine zweite Menuett und ein Allegro vivace oder Presto bildet den Schluss. Einzelne dieser Sätze gehören schon mit zu dem Schönsten, was auf diesem Gebiete geleistet wurde. Auch eine Reihe von derartigen Werken für drei Streichinstrumente schrieb er, von denen einzelne in ihrer Zeit noch beliebter waren. Aus der lebendigen Praxis war ihm so die Erkenntniss der Construction der Instrumentalformen geworden, welche ihm das Kapellhaus nicht eröffnet hatte. Das Bewusstsein von der Nothwendigkeit eines neuen Organismus war in ihm lebendig geworden, und dieser hatte sich ihm zugleich in seinen Grundzügen so vollständig erschlossen, dass er ihn schon in diesen Streichquartetten vollständig zur Erscheinung bringen konnte. In seiner Stellung als Director der ESTERHAZY'schen Kapelle fand er dann Gelegenheit, aus diesem Organismus heraus auch das orchestrale Kunstwerk, die Sinfonie, zu begründen.[1]) Beim Orchester werden wieder noch andere und verschiedenere Klänge gemischt, unter der strengsten Beachtung der abweichenden Technik jedes Instruments. Das hatte HAYDN schon während seiner Thätigkeit für die Wiener Strassenorchester erkannt; in einzelnen Werken für sie sind die Clarinetten und Hörner ganz ihrem eigensten Vermögen nach eingeführt und mit den anderen Instrumenten verbunden. Hier hatte er auch die Grundsätze für diesen neuen Organismus kennen gelernt, und es galt jetzt nur noch, diesen fest ausgeprägt hinzustellen und ihn mit einem entsprechenden Inhalte zu füllen. Wie die Instrumente des Streicherchores, so sollten jetzt auch die anderen, ein jedes nach seinem eigensten Vermögen, dem Organismus eingefügt werden, und es ist wieder nur als eine besondere Gunst des Geschickes zu betrachten, dass dieser Prozess durch HAYDN'S Stellung bei Esterhazy unterstützt wurde. Die Zusammenstellung seines Orchesters veranlasste ihn, zunächst immer nur für einen kleineren Instrumentenverein und in verschiedener Zusammenstellung zu componiren, so wurde es ihm leichter, die Eigenart eines jeden Instruments zu studiren. Er schrieb eine Anzahl von Sinfonien, bei denen er nur Flöten und Hörner zum Streicherchor hinzuzog; eine grössere, bei denen er die Flöten durch Oboen ersetzte. Später erst verwendete er die Fagotte selbständiger und dann auch die Oboen
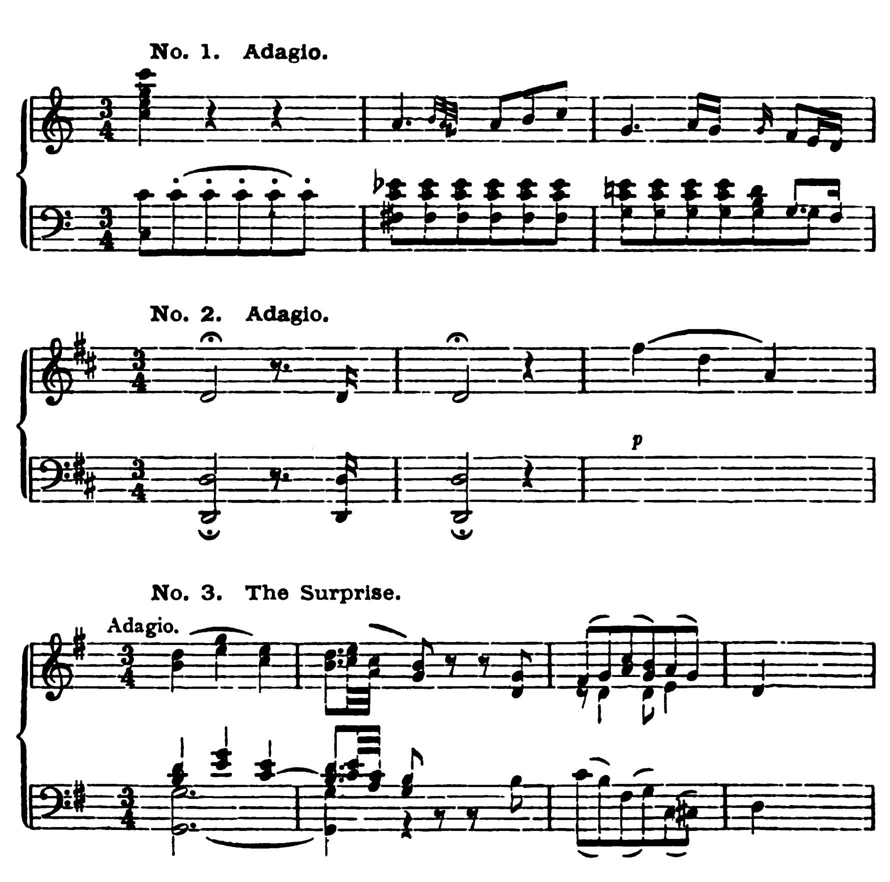
---

1) Der nähere Nachweis dieser und der weiteren Darstellung ist an zahlreichen Beispielen aus des Meisters Werken geführt in des Verfassers: Joseph Haydn. Sein Leben und seine Werke. Berlin, J. Guttentag (D. Collin). 1879.
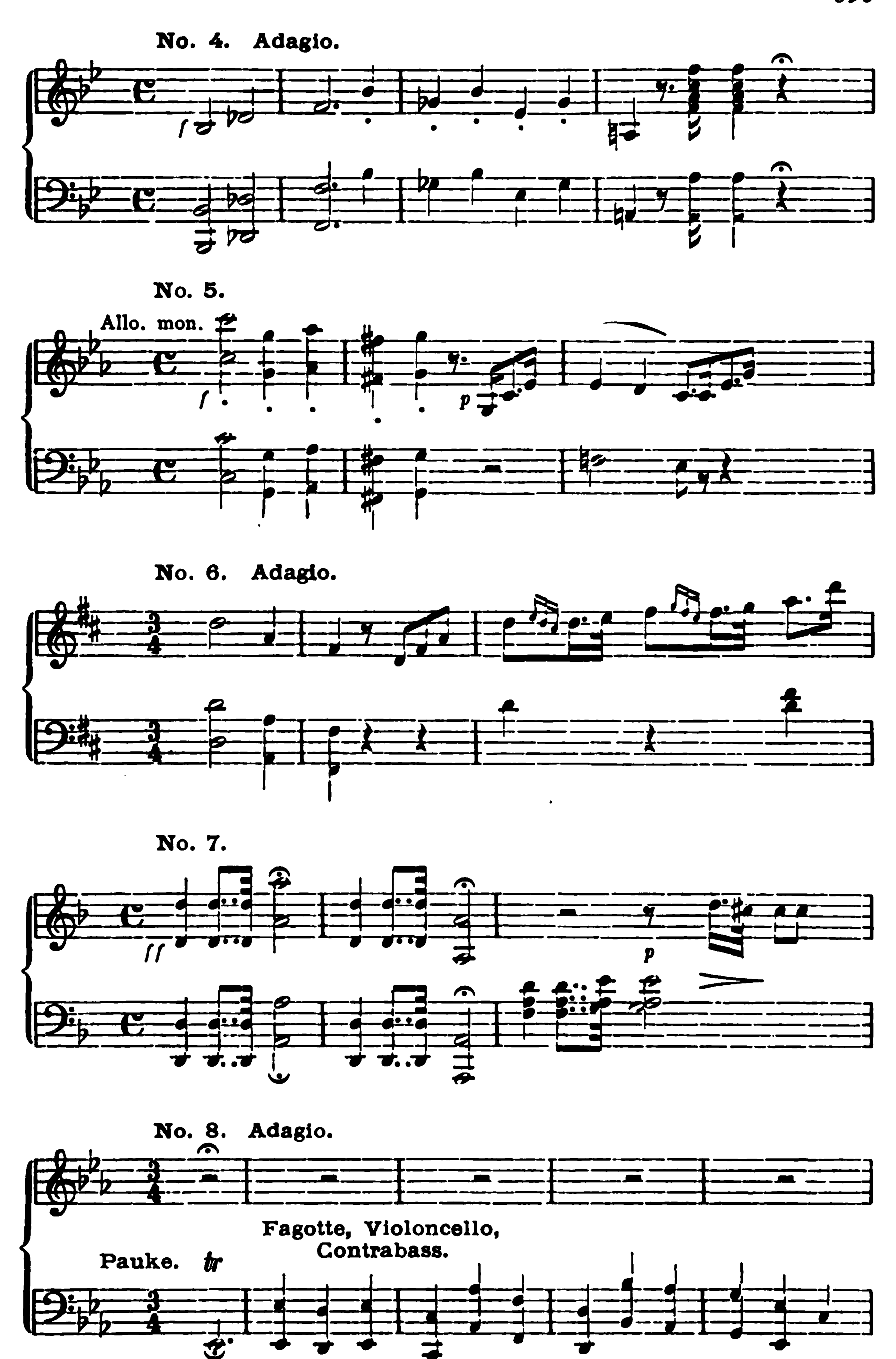
mit den Flöten und verstärkte den Bläserchor durch Trompeten, Posaunen und Pauken. So führte ihn die Praxis auf dem bequemsten Wege in die eigenthümliche Behandlung des neuen Instrumentalkörpers ein. Dabei lernte er allmälig die Blasinstrumente zu einem einheitlichen Chor zusammenfassen und ihn dem der Streichinstrumente entgegensetzen. In diesen, meist noch fünfsätzigen Sinfonien sucht er einen Contrast auch noch dadurch herbeizuführen, dass er die einzelnen Sätze verschiedenartig instrumentirt. Der langsamere Satz wird meist nur von den Streichinstrumenten ausgeführt, bei der Menuett beschränkt er sich in der Regel auch auf weniger Instrumente; im Anfangs- wie im Schlusssatz nur entfaltet er in der Regel das ganze Orchester.
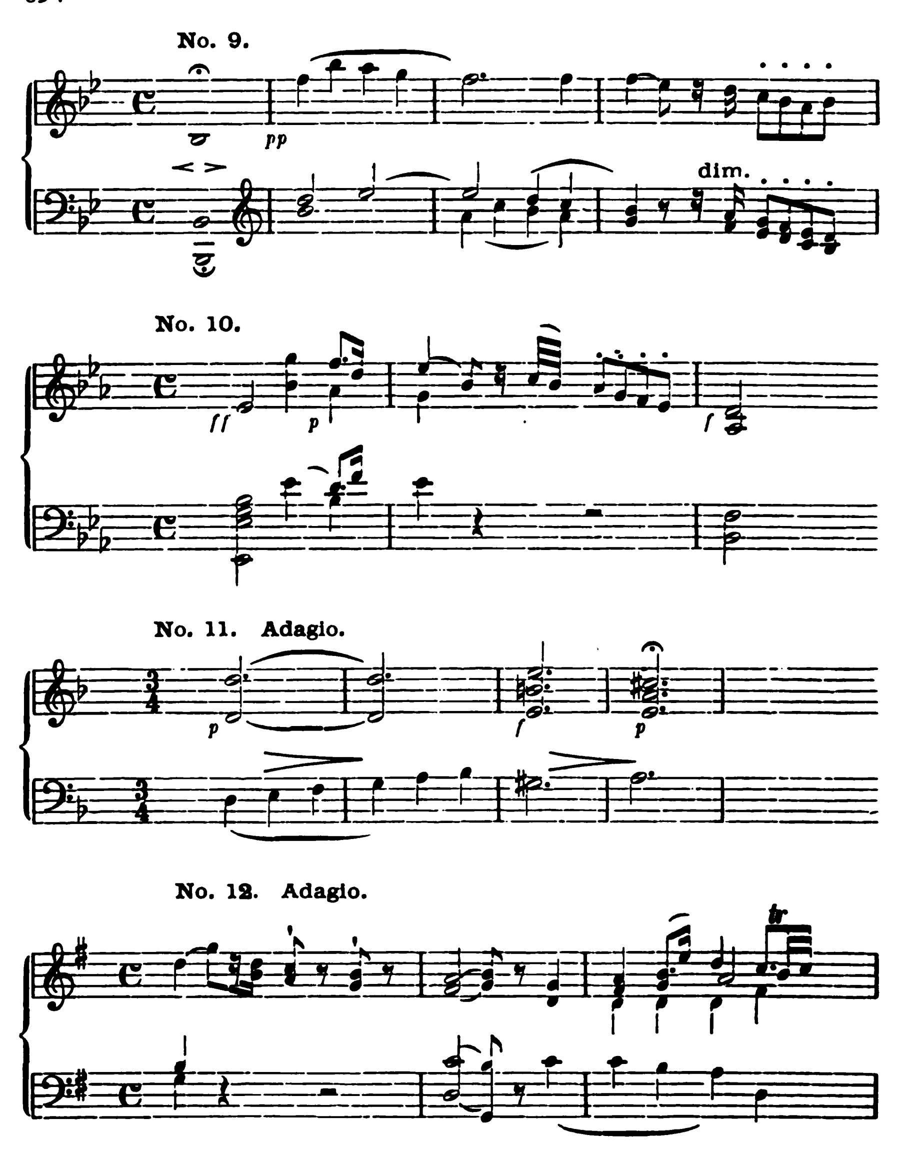
Wie HAYDN auf diesem Wege zur natürlichen Organisation des Orchesters gelangte, so auch zu der der Instrumentalformen. Er hat nicht eine einzige neu geschaffen, und dennoch muss man ihn als den Schöpfer der modernen Instrumentalmusik bezeichnen. Er fand die Formen der Sonate, der Sinfonie, der Ouverture, des Rondo, der Menuett, des Adagio, des Scherzo, der Suite, Serenade, Cassatio, des Divertimento u. s. w. vor, aber in verwirrender Mannichfaltigkeit, so dass es schwer war, sie von einander zu unterscheiden, und dass über ihre Art die verschiedensten Meinungen herrschten. Theorie und Praxis verfuhren hier mit ausserordentlicher Willkür und die Unsicherheit in Bezeichnung und Construction der Formen war allgemein. Hier brachte HAYDN durch seine geniale Thätigkeit allmälig Plan in die ganze Entwickelung. Er zeigte, dass in der Dominantwirkung, auf welcher ja auch die Construction der Vocalformen beruht, zunächst die Wirkung durch den Contrast ihre harmonische Darstellung findet und organisirte damit den ersten Satz, den sogenannten Allegrosatz. Er construirte den ersten Teil aus Tonica und Dominante und charakterisirte jeden dieser Angelpunkte noch besonders dadurch, dass das, in jener erfundene Motiv anders geartet ist, wie das Dominantthema, so dass auch melodisch ein Gegensatz hergestellt ist. Durch die Einführung des kunstvolleren Durchführungssatzes gab er der Form höhere künstlerische Bedeutung, ebenso wie durch die Wiederholung des ersten Theils in veränderter harmonischer Ordnung. Dadurch hatte der Satz vollständig mustergültige Form gewonnen. Dem entsprechend behandelte HAYDN auch die Menuett, indem er namentlich dem Trio grössere Bedeutung gab; er machte das Rondo zum bedeutsamen Schlusssatz der Sinfonie und Sonate, führte es wohl auch als Adagio ein, das er indess weit häufiger aus dem Liede entwickelte. In dieser Rich-

tung setzte er ferner auch der Willkür, mit welcher man bisher bei Zusammenstellung dieser Formen verfuhr, ein Ziel, indem er immer selbstbewusster nach bestimmtem Princip verfuhr, nicht nur in Bezug auf die Zahl der Sätze, sondern auch auf die Art der Zusammensetzung. Auch bei ihm finden wir noch Sinfonien und Sonaten mit fünf Sätzen und solche, in denen er sich auf zwei beschränkt. Allmälig erst wird die Vierzahl herrschend. Doch nicht die Zahl, sondern der Charakter der einzelnen Sätze ist hierbei hauptsächlich maassgebend, und in Bezug hierauf hat HAYDN stets das Rechte getroffen, indem er nur Sätze zusammenstellt, die sich gegenseitig ergänzen, so dass sie zusammengehörige Gruppen bilden, gleichviel ob zwei, drei, vier oder mehr vereinigt sind. So gelangte er endlich dazu, die Sinfonie vorwiegend aus vier Sätzen bestehen zu lassen. Dieser ganze Prozess war vollständig beendet, und eine ganze Reihe der bedeutendsten Instrumentalwerke bezeichnen bereits seine Vollendung, als HAYDN aus dem alten Kreise seiner Thätigkeit schied und sich ihm ein neuer eröffnete. Die Formen der Instrumentalmusik waren vollständig festgestellt und mit jenem allgemeinen Inhalte erfüllt, den sie in dieser ursprünglichen Organisation haben konnten. HAYDN's Thematik wird hier ausschliesslich noch vom Volksliede beherrscht, und es wäre eine ganze Reihe von solchen Werken namhaft zu machen, die unzweifelhaft diesen Ursprung haben. Besonders wurden seine Finales in dieser Weise beeinflusst. Hierzu gehören die (Bärensinfonie genannte) C-dur-Sinfonie aus Op. 52 der Wiener Ausgabe (Op. 51 der Pariser von 1788) oder die B-dur-Sinfonie aus Op. 37 der Pariser Ausgabe von 1785, oder Nr. 1 aus Op. 38 der Wiener Ausgabe, oder Nr. 3 in D-dur der Wiener Ausgabe, Op. 40, die alle dem Volksliede und der Volksmusik entkeimt sind. In der Wahl der Motive zeigt er noch den niederen Standpunkt jener volksthümlichen Componisten, die das dem Leben entlehnen, was dort schon Form und Klang gewonnen hat; aber in der Weise, wie er das Entlehnte verarbeitet, erhebt er sich weit über diese. Der volksthümliche Inhalt jener Motive wird von ihm zum bedeutenden vollendeten Kunstwerk verarbeitet, das dann den höchsten künstlerischen Anforderungen entspricht. Die veränderte Lebenslage, in die HAYDN bei seinem Abgange von Esterhazy gelangt war, trug namentlich dazu bei, dass er dann nicht mehr dem Leben ablauschte, was dort bereits klingt und singt, sondern dass er den poetischen Inhalt desselben in seinen Themen zu gestalten suchte, dass er neue erfand, die diesen Inhalt noch entschiedener zum Ausdruck bringen, der damit viel kunstvollere Form in der Sinfonie gewinnt. Wiederholt hatte er auch früher

die Instrumente zu Trägern eines besonderen Ausdrucks zu machen versucht, wie in jener sogenannten Abschiedssinfonie, durch welche er den Fürsten veranlasste, dem Wunsche der Kapelle zu entsprechen und das Jagdschlösschen Suttor nach sechsmonatlichem Aufenthalt zu verlassen und nach Eisenstadt zurückzukehren, damit die jungen Musiker ihren Familien wiedergegeben würden; oder in jener Charfreitagsmusik: »Die sieben letzten Worte des Heilands am Kreuze«, die er für einen Domherrn in Cadix als Begleitung der kirchlichen Feier schrieb und die erst später mit Text versehen wurde. Allein derartige Programmmusik ist wenig bedeutungsvoll für die Besondergestaltung des Orchesterstils. Für die Entwickelung desselben wurde namentlich HAYDN's Aufenthalt in London von höchster Bedeutung. Von KARAJAN sind nach einem Londoner Catalog als: »HAYDN'S 12 Grand Symphonies, composed for Salomons Concerts 1791 and 1792« bezeichnet:




No. 4. Adagio.
f
No. 5.
Allo. mon.
f
p
No. 6. Adagio.
No. 7.
ff
p
No. 8. Adagio.
Fagotte, Violoncello,
Contrabass.
Pauke. tr



Die Themen des ersten und letzten Satzes dieser Sinfonien haben meist noch durchaus volksthümliches Gepräge und verrathen, dass sie im Grunde vom Tanz abstammen, aber sie erscheinen doch auch geläutert und veredelt durch den Ernst echt künstlerischer Gesinnung; das namentlich verleiht ihnen den unaussprechlichen Reiz; bei aller Lebendigkeit der Wirkung fehlt ihnen doch nirgends die Grazie und

ruhige Sicherheit; die meisterhafte Bearbeitung macht die betreffenden Sätze dann zu Kunstwerken in der wahrsten Bedeutung des Wortes. Das ist es namentlich, was HAYDN jetzt gewonnen hat, dass er dem Ausdruck der heitersten Laune, seines freuderfüllten Herzens eine grössere Gewalt zu geben vermag, durch den künstlerischen Ernst, mit dem er ihn erfasst und gestaltet. Die Themen vermochten ihm seine Nachahmer: GYROWETZ, PLEYEL, WANHAL abzulauschen und nachzuahmen, aber nicht die geniale ernst künstlerische Verarbeitung. Jetzt fügt er auch dem Orchester die Clarinetten zu, nicht nur als Verstärkung der Oboe, sondern neben diesen als selbständige Instrumente, und es ist, als ob das ganze Orchester dadurch einen anderen Klang erhalten hätte, als ob die Themen durch das neue Mittel noch klangvoller und saftiger, die Bilder seiner Phantasie mit noch satteren Farben getränkt erscheinen. Der letzte Satz der Es-dur-Sinfonie (Nr. 8) oder der D-dur-Sinfonie (Nr. 7) gehören nach diesen Gesichtspunkten zu den höchsten Meisterwerken der Instrumentalmusik. Im Allgemeinen aber bezeichnen diese Londoner Sinfonien die höchste Stufe der rein formalen Entwickelung; zugleich zeigen sie aber auch schon, wie ein individueller Inhalt darin zu offenbaren ist. Damit aber waren die Bedingungen erfüllt, unter welchen die nachfolgenden Sinfoniker MOZART und BEETHOVEN in dieser Form die wunderbarsten Geheimnisse entschleiern sollten.

Auch für die Entwickelung des Clavierstils war HAYDN, wenn auch nicht in so durchgreifender Weise thätig. Sein Claviersatz ist anfangs vorwiegend zweistimmig; allein in demselben Grade, in dem ihm neben der Idee der Form auch die Natur des Claviers mehr bekannt wird, bemächtigt er sich der Spielfülle desselben. Instinctiv erkannte er, dass die Zweistimmigkeit weder der Idee der Sonate entspricht, noch der eigenthümlichen Technik des Claviers genügt. In seinen ersten Divertimenti für Cembalo, Violine und Violoncello suchte er die grössere Spielfülle durch mehr accordische Einführung des Materials zu erreichen. Das Studium der Werke von PH. EM. BACH veranlasste ihn dann zu einer mehr polyphonen, aber deshalb vorwiegend zweistimmigen Schreibweise, die er später durch reichere accordische Unterlagen klangvoller zu gestalten weiss. Dabei kommt er auch auf ganz claviermässige Klangwirkungen, wie beispielsweise in der F-dur-Sonate (Cahier XI, 3 der Härtels'chen Ausgabe). Auf diesem Wege gelangt er dann dazu, jene Technik zu erreichen, welche die ganze Spiel- und Klangfülle des Clavicembalo entwickelt in der durch beide bedingten neuen polyphonen Gestalt, in welcher jene mehr accordisch klangvollere der

ersten Clavierwerke, mit der einfacheren zweistimmigen Satzweise der späteren Zeit zu einem durchaus neuen Stil verbunden ist.

Auch auf dem Gebiet der Oper hatte das volksthümliche Element Eingang gefunden, ohne indess hier zu solchen hochbedeutenden Resultaten zu führen, wie auf dem Gebiet der Instrumentalmusik; im Gegentheil hatte der Einfluss desselben hier zersetzend und verwildernd gewirkt. Nachdem die Hamburger deutsche Opernbühne so kläglich zu Grunde gegangen war, hatte man in einzelnen deutschen Städten immer wieder erneute Versuche gemacht, ihr Pflegestätten zu bereiten. Mit Erfolg waren sie nur in Leipzig gekrönt worden, wo das deutsche Singspiel wenigstens bedeutende Förderung gewann. 1743 brachte die DÖBBELIN'sche Gesellschaft in Berlin eine Art deutsches Liederspiel auf die Bühne: »Der Teufel ist los«, das von H. VON BOCK aus dem Englischen übersetzt war; aber es gefiel nicht. Mit besserem Erfolge ging 1728 das Singspiel: »Doris« von SCHÜRER in Scene und 1749 folgte ihm »Thusnelda«, Singspiel in 4 Acten von J. A. SCHEIBE. Das Interesse wuchs für diese Gattung, und der Schauspiel-Director KOCH, der mit seiner Schauspielergesellschaft abwechselnd in Leipzig, Weimar und Berlin spielte, wandte ihm seine specielle Pflege zu. Er veranlasste den Balettgeiger seiner Truppe, STANDFUSS, zu einer Neubearbeitung des in Berlin durchgefallenen Singspiels: »Der Teufel ist los«, und brachte dieses am 8. October 1752 in Leipzig zur Aufführung und es fand Beifall. Da einige weitere Versuche weniger glückten, so wandte sich KOCH an den in Leipzig lebenden Dichter CHR. FR. WEISSE, der das alte englische Stück abermals neu bearbeitete und unter dem Titel: »Die verwandelten Weiber« oder »Der Teufel ist los« ging es (1764) abermals in Leipzig in Scene und hatte einen durchschlagenden Erfolg. Diesen hatte es hauptsächlich der Musik von JOHANN ADAM HILLER (Abb. 128) zu danken, durch den hauptsächlich die neue Gattung sich auf der Bühne einbürgerte.

HILLER ist in Windischgrätz am 25. December 1728 geboren; früh verwaist, fand er seiner schönen Sopranstimme halber Aufnahme in das mit dem Görlitzer Gymnasium verbundene Singchor und dadurch zugleich Gelegenheit, sich zur Universität vorzubereiten. Daneben übte er fleissig Musik, so dass er hauptsächlich durch sie, als er 1751 nach Leipzig ging, um die Rechtswissenschaft zu studiren, seinen Unterhalt sich erwerben konnte. Durch GELLERT's Empfehlung kam er 1754 als Hauslehrer in das Haus des Grafen BRÜHL, des damaligen allmächtigen sächsischen Ministers, dessen Sohn er 1758 nach Leipzig begleitete. Hier begründete er 1759 eine musikalische Wochenschrift unter dem Titel: »Wöchentlicher musikalischer Zeitvertreib«. 1760 schied er aus seiner Stellung als Hofmeister und wandte sich nunmehr ganz der Musik zu. Er übernahm 1763

die Leitung des sogenannten »grossen Concerts«, für welches 1781 der Saal im Gewandhause eingerichtet wurde — wonach das Concert den Namen »Gewandhausconcert« erhielt — und widmete sich vornehmlich dem Gesangunterricht. CORONA SCHRÖTER und GERTRUD SCHMÄHLING, die nachmalige MARA, zählen zu seinen Schülerinnen. Als DOLES 1789 das Cantorat an der Thomasschule niederlegte, trat HILLER an seine Stelle und unterzog sich der Pflege des Kirchengesanges mit allem Eifer. 1801 wurde er pensionirt und am 16. Juni 1804 starb er an Entkräftung.



Abb. 128. JOHANN ADAM HILLER.

Der aussergewöhnliche Erfolg der erwähnten Operette: »Die verwandelten Weiber«, aus welcher besonders das Lied: »Ohne Lieb' und ohne Wein« bald Lieblingslied des deutschen Volkes wurde, veranlassten den Dichter WEISSE, wie er selbst sagt[1]), weil »der redliche KOCH, der sich für das deutsche Theater so sehr aufopferte und von einem Unglücksfall über den andern getroffen ward, ein Rettungsmittel brauchte«, eine ganze Reihe solcher Texte zu schreiben, zu denen HILLER die Musik componirte. So erschien 1765 (als zweiter Theil jenes obenerwähnten): »Der lustige Schuster«; 1767: »Lottchen am Hofe« und »Die Liebe auf dem Lande«; 1770: »Die Jagd«, welches

---

1) In der Vorrede der Sammlung der Texte seiner »Komischen Opern«. Carlsruhe 1778.

den grössten und andauerndsten Erfolg erlebte. Die Lieder daraus: »Schön sind Rosen und Jasmin«, vor allem: »Als ich auf meiner Bleiche« haben nicht nur das Werk, sondern die ganze Gattung überdauert. Aus: »Der Aerndtekranz«, der ebenso wie »Der Dorfbalbierer« 1772 auf die Bühne kam, ist das Lied: »Die Felder sind nun alle leer« volksthümlich geworden.

Wenn auch damit für die Entwickelung der deutschen Operette nur wenig gewonnen war, so blieben diese Bestrebungen doch nicht einflusslos, indem sie ihr im deutschen Liede die Macht zuführten, welche der italienischen Arie gegenüber die echt deutsche emportreiben liess. Wie wenig übrigens HILLER davon eine Ahnung hatte, das beweisen seine zahlreichen anderen Lieder, die er in Journalen, Almanachen und in besonderen Sammlungen veröffentlichte und die nicht weniger den Beifall seiner Zeitgenossen errangen, als die oben erwähnten. Doch in keinem derselben vermochte er den Volkston zu treffen, weil er sich augenscheinlich hier die höhere Aufgabe stellte, auch den Textinhalt tiefer zu erfassen. Dadurch wird er darauf geführt: die Lieder ganz arienmässig mit den Effectmitteln italienischer Gesangskunst auszustatten oder Tonmalereien auszuführen wie in dem Liede: »Wie der alte Aeol lärmt«. Wollte er doch in seinen Kinderliedern den Triller einführen; er stellt deshalb in dem Vorbericht der 1785 veröffentlichten Violinstimme zu den »Fünfzig geistlichen Liedern für Kinder« die Anforderung, man solle, um dem Gesange mehr Annehmlichkeit zu geben, versuchen, ob die kleinen Sänger sich bald eines reinen und scharfen Trillers bemächtigen können, um damit wenigstens die Schlüsse und Einschnitte der Melodien zu zieren.

Musikalisch bedeutsamer wusste JOHANN ABRAHAM PETER SCHULZ (Abb. 129) dies volksthümliche Element zu gestalten, wenn auch nicht auf dramatischem Gebiete.

SCHULZ ist zu Lüneburg am 31. März 1747 geboren und sollte nach dem Willen seines Vaters Theologie studiren. Unbezwingliche Neigung zur Musik veranlasste ihn, bei KIRNBERGER in Berlin die Theorie dieser Kunst zu studiren und sich ihr ganz zu widmen. Nachdem er dann die polnische Fürstin SAPIEHA vier Jahre als ihr Lehrer auf ihren Reisen begleitet und sechs Monate als Accompagneur bei deren Verwandten, dem Woywod von Plock, verweilt hatte, kehrte er nach Berlin zurück. Er wurde hier Musikdirector am königl. französischen Theater, das aber nach zwei Jahren in Folge des baierischen Erbfolgekrieges wieder einging. SCHULZ übernahm darauf die Leitung der Aufführungen von Operetten, die auf dem Theater der Kronprinzessin stattfanden, und in Folge dessen wurde er vom Prinzen HEINRICH als Kapellmeister des von diesem in Rheinsberg unterhaltenen französischen Theaters engagirt. Am 1. April 1780 begann

er hier seine Wirksamkeit und bald galt die von ihm geleitete Kapelle als eine der vorzüglichsten. Sieben Jahre blieb er hier, dann ging er als Kapellmeister nach Kopenhagen, wo er acht Jahre ebenso rüstig wirkte. In Folge einer Erkältung, die er sich zugezogen hatte, wurde er veranlasst, ein milderes Klima aufzusuchen. 1795 verliess er Dänemark und ging zunächst zu einem längeren Aufenthalte nach Berlin und dann nach Schwedt zu einem Arzt in die Kur, wo er am 10. Juni 1800 starb.



Abb. 129. Johann Peter Schulz.

Nicht durch seine Opern und Operetten, sondern durch seine Lieder im Volkstone, die 1785 erschienen, hat er Bedeutung sowol für die Entwickelung des Liedes speziell wie auch indirect für die der volksthümlichen Oper im Allgemeinen gewonnen. Einzelne dieser Lieder, wie: »Seht den Himmel wie heiter«, »Süsse heilige Natur«, »Herr Bachus ist ein braver Mann«, haben sich noch bis heute erhalten, sie zeigten aber zugleich auch den Weg, auf welchem ein volksthümlicher Inhalt in kunstvollerer Liedform dargelegt werden kann, aus welcher sich dann die dramatische Form der Arie leicht construiren liess.

Von den gleichzeitigen Componisten, welche diese Bestrebungen der Bühne dienstbar zu machen suchten, ist zunächst Georg Benda

(geb. 1721, gest. 1795) zu erwähnen, der, nachdem er mehrere Opern im GRAUN-HASSE'schen Stil geschrieben hatte, sich ebenso von GLUCK'schen Prinzipien leiten liess, wie er den Bestrebungen der volksthümlichen Componisten nicht fern blieb. Die GLUCK'sche Lehre vom Wortaccent veranlasste ihn zur eingehendsten Pflege des Melodrama, das auch eine imponirende Wirkung auf MOZART ausübte. Als



Abb. 130. CHARLOTTE BRANDES.

Kapellmeister in Gotha (seit 1748) hatte BENDA 1772 die ausgezeichnete Schauspielerin ESTER CHARLOTTE BRANDES (Abb. 130), die mit der SEYLER'schen Truppe zu dieser Zeit nach Gotha gekommen war, gesehen, und sie hatte in ihm die Idee, das Melodrama als selbständige Gattung weiter zu bilden, geweckt. Der Gatte der genialen Schauspielerin, der Dichter und Schauspieler JOH. GOTTFR. BRANDES in

Weimar, dichtete für seine Frau das Melodrama »Ariadne« auf Naxos[1]), BENDA schrieb dazu die Musik, und der ungeheure Erfolg, den das Werk hatte, berechtigte zu der Annahme: dass die Gattung sich einbürgern würde. Frau SEYLER, die Rivalin der BRANDES, veranlasste daher den Dichter GOTTER, die »Medea« in derselben Weise zu behandeln, und BENDA schrieb auch dazu die Musik. Die von BRANDES gedichtete »Ino« versah REICHARDT mit Musik, ebenso wie das von



Abb. 131. WILHELMINE FRANCISKA BRANDES.

RAMLER gedichtete Melodrama: »Cephalus und Procris«. Ein Schüler von J. A. P. SCHULZ — CHR. GOTTL. NEEFE (1749 bis 1798) schrieb die Musik zu »Sophonisbe« und auch MOZART, der die Medea von BENDA in Mannheim in Scene gehen sah, fand sich von der Gattung so mächtig angeregt, dass er sie gleichfalls in den Bereich seiner Thätigkeit zu ziehen entschlossen war. Dass sie nicht einflusslos bei ihm blieb, soll später gezeigt werden. Für die volksthümliche Oper wurde die Tochter des erwähnten Künstlerpaares von Bedeutung: CHARLOTTE WILHELMINE FRANCISCA BRANDES (Abb. 131).

1) Das Bild zeigt die ausgezeichnete Tragödin als »Ariadne«.

Sie war am 21. Mai 1765 in Berlin geboren und von LESSING aus der Taufe gehoben worden. Schon 1768 betrat sie die Bühne in Leipzig und sang 1772 bereits in der Herzogl. Oper in Weimar. Ihre schöne Stimme, ihr liebliches Wesen und naives Spiel wie ihre freie Auffassung erregten überall Bewunderung. Die Kapellmeister WOLFF und SCHWEITZER schrieben speciell Lieder für sie, die sie als Einlagen benutzte. In Dresden wurde der kurfürstliche Kammersänger MURSOTTINI ihr Gesanglehrer, und bald beeilten sich die Componisten deutscher Opern und Singspiele, Partieen und einzelne Stücke für sie zu schreiben. In Berlin, wohin sie 1778 mit ihrer Familie ging, genoss sie den Unterricht der MARA, die auch ein Concert für sie veranstaltete. 1779 wurde sie in Mannheim engagirt, wo sie bis 1782 blieb. Nach einer längeren Kunstreise, die sie mit ihrem Vater unternahm, fand sie dann ein Engagement in Hamburg, wo sie schon am 13. Juni 1788 den grossen Anstrengungen erlag.

Sie war jedenfalls die bedeutendste Stütze der emporblühenden deutschen Oper, der in jener Zeit nur noch wenige ausgezeichnete Sängerinnen ihre Thätigkeit zuwendeten. Auch als Clavierspielerin soll sie Ungewöhnliches geleistet haben, und nach ihrem Tode erschien unter dem Titel »Musikalischer Nachlass von MINNA BRANDES« eine Sammlung von Liedern, die sie in Musik gesetzt hatte.

Unter den vorgenannten Componisten hat nur REICHARDT weitere Bedeutung für die Kunstentwickelung erlangt, aber nicht auf dramatischem Gebiet, weshalb wir seine Thätigkeit erst im nächsten Abschnitt eingehender behandeln.

Mit weniger anhaltendem Erfolg als SCHULZ war JOH. ANDRÉ (1751—1799) in dieser Richtung thätig. Unter seinen zahlreichen Opern und Singspielen befindet sich auch »Belmonte und Constanze«, die am 26. Mai 1781 in Berlin mit Erfolg in Scene ging, aber der genialen Bearbeitung durch MOZART weichen musste.

Das volksthümliche Lied war durch HILLER und SCHULZ nach zwei verschiedenen Richtungen geleitet worden; jenem schlossen sich eine Reihe begabter, aber mehr oberflächlich gebildeter und ebenso empfindender Componisten an; diesem dagegen tüchtige, mit dem Handwerk vertraute Musiker mit weniger natürlicher Begabung. Durch jene erlangte die Melodie eine gewisse Eleganz, die sich bis zum Bänkelsange verflachte; durch diese wurde die Form bis zu einer gewissen Trockenheit festgehalten und verknöchert. FERDINAND KAUER (1751—1831) und WENZEL MÜLLER (1767—1835) schlossen sich mehr der HILLER'schen Weise an, die in PETER VON WINTER (1754—1825) und JOSEPH WEIGL (1766—1843) durch italienische Gesangselemente aufgefrischt, eine eigenthümlichere Darstellung gewinnt. Jene andere Richtung erlangte erst im 19. Jahrhundert grössere Bedeutung, weshalb wir sie erst im nächsten Abschnitt eigehender betrachten.

So zeigte sich auch auf vocalem Gebiete und auf dem der Oper jene zur Unsicherheit führende Vielheit der Gestaltungen, der HAYDN auf instrumentalem Gebiet ein Ende gemacht hatte. Der Meister, der die ähnliche Mission für die dramatische Musik übernehmen sollte, war aber auch bereits thätig:



Abb. 132. WOLFGANG AMADEUS MOZART.

JOH. CHRYSOSTOMUS WOLFGANG AMADEUS MOZART (Abb. 132). Sein Vater, der schon unter jenen Sonatencomponisten als einer der hervorragendsten genannt werden konnte, welche die Idee der Form erkannt hatten, ist am 14. November 1719 zu Augsburg geboren, wurde 1743 Hofmusikus des Erzbischofs von Salzburg, verheiratete sich 1745 und von den sieben Kindern, welche aus dieser Ehe hervorgingen, blieben nur zwei am Leben: die Tochter MARIA ANNA, am 30. Juli 1751 geboren, und unser WOLFGANG AMADEUS, der am 27. Jan. 1756 in Salzburg (Abb. 132)

das Licht der Welt erblickte. Der Vater war ein allseitig durchbildeter Musiker und dabei geschmackvoller Componist. Seine Violinschule, welche 1756 in Augsburg in erster, 1770 in zweiter und 1792 in dritter Auflage erschien, ist eines der bedeutendsten Werke dieser Art. Als er die ungewöhnliche Begabung der beiden Kinder erkannte, widmete er sich der Ausbildung derselben mit wahrhaft selbstverläugnendem Eifer. Leider sollten sich die Hoffnungen, die er auf sie setzte, nur sehr bedingt erfüllen; als er starb — am 28. Mai 1787 — hatte sein genialer Sohn zwar eine Reihe unvergänglicher Meisterwerke geschaffen, aber diese hatten



Abb. 133. Mozart's Geburtshaus.

weder ihn selber noch den Vater vor schweren Sorgen, Entbehrungen und Kränkungen aller Art schützen können. — Verschiedene authentische Berichte aus jener Zeit bestätigen, wie früh bei dem wunderbaren Knaben Mozart das Genie sich geltend machte. Stundenlang konnte er im Alter von noch nicht drei Jahren am Clavier sitzen, um die wohlklingenden Intervalle sich zusammenzusuchen. In seinem vierten Jahre begann der Vater den Unterricht, und die Fortschritte waren so aussergewöhnlicher Art, dass er schon im Jahre 1762 mit den beiden Kindern die erste Kunstreise nach München, Wien und Pressburg unternehmen konnte, und überall erregten die Kinder, vor allem aber Wolfgang, höchste Bewunderung. Anfang Januar 1763 kehrten sie wieder zurück, aber noch im Frühjahr unternahmen sie die weitere Reise bis Paris, wo die Kinder bei Hofe mit ungewöhnlichem Erfolge spielten. Eine Zeichnung von Decarmontelle, gestochen von De la Fosse, zeigt uns den Vater und die beiden Kinder musicirend (Abb. 134). Von hier aus gingen sie im April 1764 nach London, wo sie gleichfalls bei Hofe bewundernde Aufnahme fanden. Auch



Abbildung 134 (Familienbild).

der jüngste Sohn des grossen Thomascantors, JOH. CHRISTIAN BACH, der sogenannte mailändische oder englische BACH, der in London lebte und der Königin Clavierunterricht ertheilte, nahm das lebhafteste Interesse an dem genialen Knaben WOLFGANG. Bis Juli 1765 verweilten sie in London und dann gingen sie nach dem Haag, wo sie am Hofe des Prinzen von Oranien gleichfalls mit Auszeichnung spielten. Von da kehrten sie nach Paris zurück, concertirten in den grösseren Städten Frankreichs und der Schweiz und kamen im November 1766 in Salzburg an. In Paris hatte der Vater WOLFGANG's erste Sonaten für Piano und Violine stechen lassen; in London componirte dieser seine erste Sinfonie und schrieb für die Königin sechs Sonaten für Piano und Violine, die gleichfalls im Stiche erschienen. In Salzburg setzte WOLFGANG namentlich seine ernsten contrapunktischen Studien fort. Anfang September 1767 finden wir ihn dann wieder in Wien; hier wurde ihm der Auftrag, eine Oper zu componiren; er schrieb »La finta semplice«, aber die Aufführung derselben vermochte er nicht zu erzwingen, und auch der vom Vater ersehnte Zweck dieser Reise, den Sohn in einen entsprechenden Wirkungskreis zu bringen, konnte nicht erreicht werden, er musste wieder nach Salzburg zurück. Eine kleine deutsche Oper, »Bastian und Bastienne«, welche in jener Zeit entstand, wurde im Hause des ihnen befreundeten Dr. MESMER (nicht der bekannte Magnetiseur, sondern Normalschulinspector) aufgeführt. Bald nach seiner Rückkehr wurde MOZART zwar zum Concertmeister ernannt, doch brachte ihm diese Ernennung erst später einen sehr kärglichen Gehalt, zugleich aber auch gar bald Kränkungen aller Art, namentlich als HIERONYMUS COLLOREDO dem Erzbischof SIGISMUND in der Regierung gefolgt war.

Nach verschiedenen vergeblichen, vom Vater angestellten Versuchen, für den Sohn am Münchener, Wiener oder Florentiner Hofe einen entsprechenden Wirkungskreis zu gewinnen, entschloss er sich endlich zur Reise nach Italien. Im December 1769 kamen sie dort an, und wieder erregten die Fähigkeiten und Fertigkeiten des jungen MOZART staunende Bewunderung. Italiens berühmtester Theoretiker, der Pater MARTINI, erkannte rückhalt- und neidlos die ausserordentlichen Leistungen des jungen Künstlers an; in Rom wurde dieser, wie wenige Jahre vorher GLUCK, zum Ritter vom goldenen Sporen ernannt. Er erhielt alsbald den Auftrag, für Mailand die Carnevalsoper zu schreiben, und diese: »Mitridate« — erwarb einen solchen Beifall, dass sie 20 Mal hintereinander gegeben wurde, und dass MOZART den Auftrag erhielt, zur Vermählungsfeierlichkeit des Erzherzogs FERDINAND die theatralische Cantate »Ascanio in Alba« zu componiren. Sie wurde am 17. October 1771 mit grossem Beifall aufgeführt; ebenso die zweite Oper, die er für Mailand schrieb, »Lucio Silla« und die am 26. September 1772 zur Aufführung kam. Bereits 1770 hatte ihn die Academia filarmonica in Bologna zum Ehrenmitgliede ernannt; kurz darauf machte ihn auch die Academie zu Verona zu ihrem Mitgliede, und trotz aller dieser Erfolge war es ihm nicht möglich, einen festen Wirkungskreis zu gewinnen; er musste auch jetzt wieder zurück nach Salzburg, wo sich die Verhältnisse inzwischen wesentlich für ihn verschlechtert hatten. Der bereits erwähnte HIERONYMUS COLLOREDO war Erzbischof geworden, ein Mann von herrischem, brutalem Charakter. Vergebens wandten sich Vater und Sohn im Sommer 1773 wieder nach Wien; sie wurden dort

freundlich aufgenommen, aber ohne etwas erreicht zu haben, mussten sie wieder nach Salzburg zurück. Da erging an WOLFGANG von München aus die Aufforderung, eine Opera buffa zu schreiben. Er componirte »La finta giardiniera«; sie ging Anfang Januar 1775 mit grossem Erfolge in München in Scene, und zur besonderen Genugthuung für Vater und Sohn musste der zum Besuch am Münchener Hofe anwesende Erzbischof HIERONYMUS Zeuge von MOZART's Triumphen sein und sich in dessen Beisein

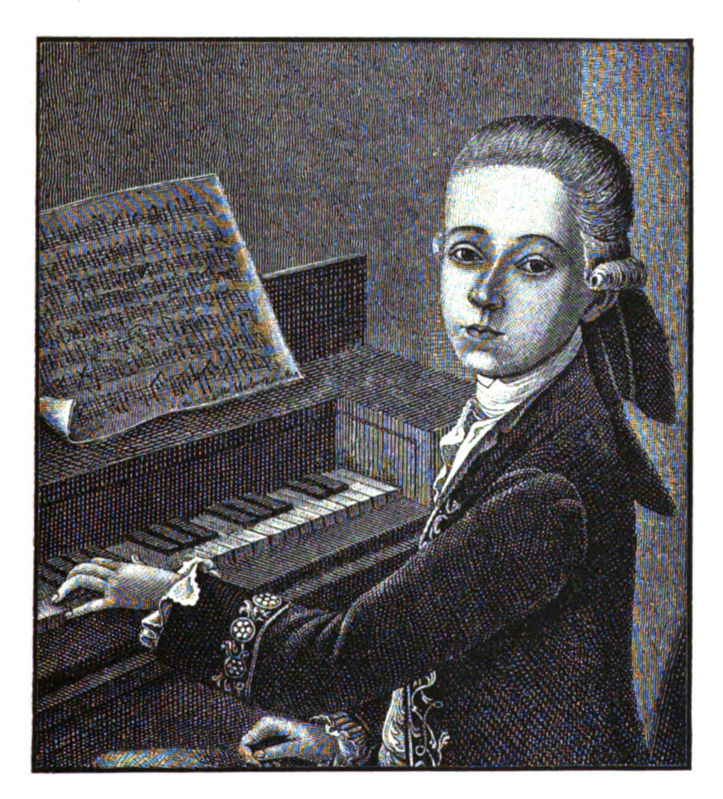


Abb. 135. MOZART im Alter von 11 Jahren. Nach einem in Salzburg befindlichen Hebing'schen Gemälde.

wegen seines Concertmeisters becomplimentiren lassen. Das scheint indess den Grimm des Kirchenfürsten ganz besonders angefacht zu haben, denn er untersagte dem Vater wie dem Sohne das fernere Reisen, so dass sich WOLFGANG endlich veranlasst sah, seinen Abschied zu nehmen. Jetzt wollte er sein Glück noch einmal in Paris versuchen; die Reise wurde beschlossen, und da der Vater keinen Urlaub erhielt, so reiste WOLFGANG in Begleitung der Mutter. Am 23. September 1777 verliessen sie Salzburg und nahmen ihren Weg über München, wo sie in der Hoffnung Rast machten, dass der Kurfürst den jugendlichen Meister jetzt an seinen Hof

fesseln würde; allein es war vergeblich, und so verliessen denn die beiden Reisenden am 11. October München und gingen über Augsburg nach Mannheim, wo MOZART's Bewerbungen keinen besseren Erfolg hatten, als in München. WOLFGANG fand an dem Kapellmeister HOLZBAUER und dem Concertmeister CANNABICH aufrichtige Freunde, die ihn auch bei dem Kurfürsten KARL THEODOR einführten. Dieser war über sein Clavierspiel so entzückt, dass er ihn beim Clavierunterricht, den seine natürlichen Kinder genossen, zu Rathe zog; allein ihm eine Anstellung zu geben, lehnte auch er ab. Es ist dies um so verwunderlicher, als der Kurfürst ernstlich bemüht war, der deutschen Oper eine Pflegestätte zu bereiten. WIELAND's »Alceste« hatte bei ihrer Aufführung in Weimar mit der Musik von SCHWEITZER am 28. Mai 1773 grossen Beifall gefunden, und das veranlasste den Kurfürsten, sich mit Ernst den Bestrebungen für die deutsche Oper anzuschliessen. Er liess die »Alceste« in Schwetzingen, seiner Sommerresidenz, mit allem Glanze aufführen und war entschlossen, nunmehr auf seiner Bühne die deutsche Oper zu pflegen. Zu diesem Zwecke componirte HOLZBAUER die von A. KLEIN gedichtete Oper: »Günther von Schwarzburg«, die am 1. Januar 1776 aufgeführt wurde und auch MOZART's Beifall errang. Dass dieser die entsprechendste Kraft für seine Pläne sei, daran dachte der Kurfürst nicht. Doch blieb MOZART den Winter über in Mannheim. Er fand mit seiner Mutter im Hause des Hofkammerraths SERRARIUS ein Unterkommen, und dieser Aufenthalt in Mannheim wurde in doppelter Hinsicht entscheidend für ihn. Mannheim entwickelte in jener Zeit wol das regste musikalische Leben; neben der deutschen Oper hatte es ein Orchester, das zu den trefflichsten in Europa gehörte. Was ihm MOZART dankt, soll später noch gezeigt werden. Entscheidend für sein ganzes Leben sollte aber Mannheim auch noch dadurch werden, dass er hier in die Familie des, als Copist und Souffleur beim Theater angestellten FRIDOLIN V. WEBER, eines Verwandten von CARL MARIA V. WEBER, kam, aus der er sich wenige Jahre später die Gattin holte. ALOYSIA WEBER hatte durch die Macht ihres Gesanges, wie durch den Reiz ihrer aufblühenden Schönheit sein Herz gewonnen, und da seine Liebe erwidert wurde, so wollte er Mannheim nicht ohne die Geliebte verlassen. Er beschloss, mit ihr nach Italien zu gehen; dort sollte der Vater seinen Einfluss dahin verwenden, dass ALOYSIA als Prima Donna engagirt würde, und er selber wollte mitgehen und dort Opern componiren. Allein der Vater dachte anders über die ganze Angelegenheit und veranlasste WOLFGANG, dass er im März mit der Mutter Mannheim verliess und nach Paris ging. Auch hier erwiesen sich ihm die Verhältnisse wenig günstig; wol wurde am Frohnleichnamstage 1778 im Concert spirituel seine sogenannte Pariser Sinfonie aufgeführt und mit solchem Beifall, dass sie am 15. August wiederholt werden musste; allein die Verhältnisse wollten ihm nicht behagen, und als er von dem harten Geschick heimgesucht wurde, dass seine Mutter nach kurzem Krankenlager am 3. Juli starb, da sehnte er sich von Paris fort. Wieder wandte sich sein Blick nach München, wieder suchte der Vater dort für ihn zu werben, und wieder vergeblich. Nur in Salzburg eröffnete sich ihm eine günstigere Aussicht, und wie schwer es ihm auch wurde, dorthin wieder zurückzugehen, dem Vater zu Liebe und wol auch, weil er für seine Liebe zu ALOYSIA Manches hoffen durfte, nahm er die

Mon très

Porco

Sau

Cochon.

Mo

[illegible] van [illegible]
[illegible]
Amts, aber ~~[illegible]~~ respect, [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] — Nun adieu [illegible]
[illegible]
[illegible]

ihm angebotene Stellung eines Concertmeisters und Hoforganisten in Salzburg an. Er verliess am 26. September Paris und kehrte nur langsam in seine Heimath zurück.

In München sollte er noch eine harte Enttäuschung erleben. ALOYSIA, die mit der Oper von Mannheim hierher übersiedelt war, hatte mittlerweile einer anderen Liebe Raum gegeben; der auch als Maler ausgezeichnete Schauspieler JOSEPH LANGE (geb. 1751) hatte ihr Herz gewonnen, und sie verheiratete sich später mit ihm. Von seiner Hand ist das nebenstehende Bild des Paares gezeichnet (Abb. 136).



Abb. 136. JOSEPH LANGE und seine Gattin ALOYSIA geb. WEBER.

MOZART stellte sich zwar gleichgültig, aber wie tief ihn das Ereigniss ergriff, davon erhalten wir noch später Kunde. In Salzburg, wo er im Januar 1779 eintraf, war er wieder ausserordentlich fleissig. Ausser den, durch seine amtliche Stellung bedingten Instrumentalwerken und den kirchlichen Tonstücken schrieb er die Musik zu dem Drama »Thamos« vom Freiherrn von GABLER und eine Operette, zu welcher der Freund seines Hauses, SCHACHTNER, den Text geschrieben hatte, unzweifelhaft die, welche ANDRÉ unter dem Titel »Zaide« herausgab. Die Operette ist in sofern bemerkenswerth, als MOZART den Versuch darin gemacht hatte, das Melodrama in der Oper einzuführen. Um diese Zeit war von München aus der Antrag an ihn ergangen, die Carnevalsoper für 1781 zu schreiben. Der Abbate GIAMB. VARESCO, seit 1766 Hofkaplan in Salzburg, schrieb das Textbuch nach dem von DANCHET gedichteten, zur Oper »Idomeneo«

und MOZART schuf mit ihr das erste der sieben Meisterwerke, mit denen er die Form neu gestaltete. Sie kam dort mit aussergewöhnlichem Erfolge zur Aufführung. Mit dieser Oper war er in die GLUCK'schen Bahnen eingelenkt, durch deren energische Verfolgung er auf dramatischem Gebiete die höchsten Ziele erreichen sollte. Gern wäre er in München geblieben, allein es fand sich hier auch jetzt noch kein Platz für ihn; er musste dem Erzbischof von München aus nach Wien folgen; hier aber stieg die Brutalität des Kirchenfürsten bis zu einem solchen Grade, dass der junge Meister sich veranlasst sah, seine Stellung aufzugeben. Er nahm Wohnung bei Frau WEBER, der Mutter der ALOYSIA, die ihrer Tochter nach Wien gefolgt war, und suchte durch Unterricht und den Ertrag seiner Compositionen seinen Unterhalt zu gewinnen. Im Sommer erhielt er vom Kaiser JOSEPH II. den Auftrag zu einer komischen Oper; durch Stephani den Jüngern veranlasst, wählte er den Text von BRETZNER: »Die Entführung aus dem Serail«, den, wie erwähnt, schon ANDRÉ componirt hatte, und den ihm STEPHANI nach seinen Angaben bearbeitete. Bereits am 12. Juli 1782 fand die erste Aufführung statt und erwarb trotz der Opposition der Italiener aussergewöhnlichen Beifall. Die süsse Innigkeit und heitere Laune, welche die Musik dieses Werkes durchdringt, ist wol auf die Brautstandstimmung, in welcher der Meister sich befand, zurückzuführen. War sein Brautstand auch kein ungetrübter, und wurde er auch von verschiedenen Seiten hart bedroht, so war er doch gewiss nicht weniger glücklich. Als der Vater erfuhr, dass MOZART seinen Dienst bei dem Erzbischof verlassen hatte, war er sehr unglücklich; aber in Schrecken versetzte es ihn, dass der Sohn bei Frau WEBER Wohnung genommen hatte, weil er voraussah, was wirklich geschah. Immer energischer forderte er, dass WOLFGANG eine andere Wohnung nehme; und als dieser dem entsprach, merkte er erst, dass er an CONSTANZE WEBER, die Schwester jener ALOYSIA, sein Herz verloren hatte; und da es ihm unmöglich erschien, ohne sie zu leben, so entschloss er sich kurz, sie zu heiraten. Wie heftig sich auch der Vater dagegen erklärte, und welche Schwierigkeiten ihm auch Seitens der Mutter seiner Braut in den Weg gestellt wurden, er besiegte alle und führte seine Constanze heim als sein Weib, und er hat es nie zu bereuen Grund gehabt. Auch der Vater söhnte sich bald mit dem Sohne aus, wie der Brief WOLFGANG's bezeugt, den wir im Facsimile mittheilen.

Kurze Zeit darauf besuchte WOLFGANG mit seiner jungen Frau Salzburg, und der Vater nahm herzlichen Antheil an seinem Eheglück. Hier begann er auch eine neue komische Oper: »L'oca del cairo«, zu welcher wieder VARESCO den Text geschrieben hatte, die er aber dann liegen liess. In Wien, wohin er mit seiner Gattin zurückkehrte, erwarteten seiner sorgen- und arbeitsvolle Tage. Die Sorge für den Erwerb hemmte seine schöpferische Kraft in etwas; erst aus dem Jahre 1785 sind von bedeutenderen Werken das »Davidde penitente« und die sechs HAYDN gewidmeten Quartette zu erwähnen. 1786 aber schrieb er neben dem kleinen Singspiel: »Der Schauspieldirector« das dritte seiner monumentalen dramatischen Werke, die komische Oper: »Die Hochzeit des Figaro«; nach BEAUMARCHAIS' »Le mariage de Figaro« von DA PONTE zum Operntext umgearbeitet. Sie hatte gleichfalls einen ganz aussergewöhnlichen Erfolg, und dennoch gelang es den Feinden des Meisters, sie vom Repertoir zu verdrängen,

nachdem sie neunmal gegeben worden war. Enthusiastischen Beifall gewann das unsterbliche Werk in Prag, wo es 1786 von der Bondinischen Gesellschaft gegeben wurde, und der Meister gelobte, die nächste Oper für die Prager, welche ihn so gut verstanden, zu schreiben. Er hielt Wort. Schon am 29. October 1787 ging diese neue Oper: »Don Juan«, zu welcher wieder DA PONTE den Text geschrieben hatte, in Prag in Scene. LUIGI BASSI, ein ausgezeichneter Baritonist, sang den »Don Juan«,



Abbildung 137.

das vorstehende Bildchen aus jener Zeit zeigt ihn im zweiten Acte, das Ständchen singend (Abb. 137). Die Oper steigerte den Enthusiasmus der Prager für den Meister, den sie für den ersten der Welt erklärten. In Wien wurde sie 1788 zuerst gegeben, und es gelang ihr nur allmälig, sich die Gunst der Wiener zu erwerben. Jetzt fühlte auch der Kaiser JOSEPH II. sich veranlasst, für den Meister etwas zu thun; er ernannte ihn zu seinem Hofcompositeur und setzte ihm einen Jahresgehalt von 800 Gulden aus. GLUCK hatte in derselben Eigenschaft 2000 Gulden erhalten. Wiederholt war in MOZART der Entschluss aufgetaucht, nach England zu gehen, aber jedesmal gab er den Wünschen des Vaters nach

und blieb in Wien. In Berlin, wohin er 1789 mit dem Fürsten CARL LICHNOWSKY gereist war, fand er am Hofe des Königs FRIEDRICH WILHELM II. ehrenvolle Aufnahme, und der König bot ihm eine Kapellmeisterstelle an; allein MOZART lehnte sie ab, weil er immer noch auf seinen Kaiser hoffte. Dieser übertrug ihm auch die Composition der italienischen Oper »Cosi fan tutte«; allein er starb, ehe sie MOZART beendet hatte. Auch dessen Bewerbung um die erledigte zweite Hofkapellmeisterstelle blieb erfolglos, und so fand er sich schliesslich genöthigt, dem Kapellmeister bei St. Stephan zu adjungiren, um die Anwartschaft auf diese Stellung zu erwerben. Eine Reihe der bedeutendsten Meisterwerke hatte er geschaffen, aber seine äussere Lage wurde trotzdem immer sorgenvoller. Das aber lähmte seine Arbeitskraft nicht. In den Jahren 1789 und 1790 vollendete er die Sinfonien in Es-dur, G-moll und C-dur, die seine Bedeutung auch als Orchestercomponist begründen, und bearbeitete die Händel'schen Oratorien »Messias«, »Acis und Galathea« und das »Alexanderfest«. In seinem letzten Lebensjahre schuf er noch neben einer Menge kleinerer Werke aller Gattung die beiden Opern: »Die Zauberflöte« und »La Clemenza di Tito« und das Requiem. Die Zauberflöte entstand bekanntlich auf Veranlassung des Theaterunternehmers Schikaneder, der in bedrängte Lage gerathen war, aus der er durch den beispiellosen Erfolg der Oper gerettet wurde. Den Meister aber machte sie populär in der ganzen civilisirten Welt. Die Oper »Clemenza di Tito« schrieb er für die Krönung des Kaisers LEOPOLD als König von Böhmen in 18 Tagen. Krank kehrte er von Prag zurück und am 5. December 1791 Morgens 1 Uhr machte der unerbittliche Tod seinem Leben ein Ende.

Das Requiem hinterliess er unvollendet, und es hat sehr langen Streit hervorgerufen, um festzustellen, wie viel davon dem Meister, wie viel seinem Schüler SÜSSMAYR gehört. Auch die Sage, nach welcher der Engel des Todes das Requiem bestellt haben sollte, ist zerstört worden; die Forschung ergab, dass der Besteller der Graf WALSEGG zu Stuppach war.

In einer Armengruft wurde der Meister, der seine Nation so reich beschenkt hatte, beerdigt, und kein Mensch kennt mehr die Stätte, wo er ruht; am 5. December 1859 erst wurde ein Denkstein auf die Stelle gesetzt, welche muthmasslich sein Grab einschliesst.

Für HAYDN's Entwickelung war es, wie nachgewiesen wurde, absolut nothwendig, dass er eine Reihe von Jahren in einer gewissen Zurückgezogenheit und in beschränkterem Wirkungskreise lebte; so nur konnte er seine organisirende Thätigkeit in der beschriebenen Weise entfalten. Für MOZART dagegen, der den so gewonnenen Organismus glänzender gestalten und mit einem neuen, blendenden Inhalt beleben sollte, war es eben so nothwendig, dass er früh in die grosse Welt geführt wurde, damit er mit allen den neuen Erscheinungen auf dem gesamten weiten Musikgebiet bekannt wurde. Für HAYDN war es zunächst nicht von Wichtigkeit, die virtuose Entwickelung der Instrumente oder der Gesangskunst nach ihrem vollen Umfange kennen zu lernen, was wiederum für MOZART entschieden bedeutsam wurde.

Die Opernaufführungen in München, Mannheim und Paris führten ihn eben so direct auf seine Mission, wie die Leistungen der verschiedenen Kapellen an diesen Orten. Hier wurde er mit den neuen Errungenschaften vertraut, so dass er damit sogar entscheidenden Einfluss auf die spätere Entwickelung des älteren Meisters HAYDN gewinnen konnte.

Seit dem Beginn des Jahrhunderts hatten namentlich die Messinginstrumente eine veränderte Stellung innerhalb des Orchesters gewonnen. Mit dem Vordringen der Streichinstrumente und der dadurch veranlassten grösseren Berücksichtigung der Oboen und Flöten traten die bis dahin bevorzugten schallstärkeren Blechinstrumente, die Trompeten und Posaunen, mehr zurück und an ihrer Stelle wurden die Waldhörner mehr berücksichtigt. Bereits 1713 schreibt MATTHESON, »dass das Corno da caccia[1]) schon mehr en vogue gekommen; die brauchbarsten haben die F-Stimmung. Sie klingen auch dicker und füllen besser als die übertäubenden und schreienden Clarinen[2]), weil sie um eine Quint tiefer stehen.« Diese Anschauung wurde bald allgemeiner, das Horn bürgerte sich in den Orchestern ein und verdrängte zeitweise selbst die Trompeten und Posaunen. Aus Trompetern wurden nicht selten ausgezeichnete Hornisten, wie einer der ersten, der grössere Bedeutung erlangte:

GOTTFRIED REICHE (Abb. 138), erster Rathsmusikant in Leipzig im Anfange des Jahrhunderts — sein Bild wurde 1727 von HAUSMANN gemalt. — Er ist am 5. Februar 1667 in Weissenfels geboren, bildete sich zu einem der ausgezeichnetsten Trompetenvirtuosen, gewann aber auch aussergewöhnliche Fertigkeiten auf dem Waldhorne. Er starb am 6. October 1734. Seine (1696) in Leipzig bei Johann Kolern gedruckten »Vier und zwanzig: Neue Quatricinia. Mit einem Cornett und drey Trombonen vornehmlich auff das sogenannte Abblasen auff den Rathhäusern oder Thürmen mit Fleiss gestellet dem Höchsten Gott zu Ehren und den Herren Musicis zu Nutz und Vergnügen an das Licht gegeben«, bezeichnet er als »Sonatinen« und als »Fugen«. Jene beginnen meist mit einem kurzen »Adagio« oder »Largo«, dem ein nur wenig längerer rascher (Allabreve) Satz folgt. In der Vorrede macht er die Mittheilung, dass er auch vierzig »Sonaten« zu fünf Stimmen geschrieben hat.

Aus der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts werden einige bedeutende Hornisten genannt, welche aus Böhmen stammen. GERBER berichtet in seinem Tonkünstler-Lexikon (1790—1792) von dem Kaiserl. Russischen Hofmusikus KÖLBEL, einem gebornen Böhmen, dass er 1730 in Petersburg und später auch in Constantinopel als Waldhornist Ruf erwarb. Um die Technik des Instruments zu erleichtern und zu erweitern,

---

[1]) Das Jagd- oder Waldhorn.

[2]) Die Trompeten.

brachte er nach vieljährigen Versuchen Klappen an seinem Instrument an, die es ihm ermöglichten, in F-moll und E-dur schwierige Stücke aufzuführen, was indess bei Gerber wenig Eindruck machte, da er einen anderen Böhmen kannte — Palsa — welcher derartige Stücke auf dem Waldhorn ohne Klappen virtuos ausführte. Dieser ist 1752 geboren und hatte sich mit seinem ebenso vortrefflichen Kollegen Thürrschmidt eine grosse Fertigkeit angeeignet, dass sie besonders durch die Aufführung von Duetten für Waldhörner in Paris, wohin sie als Hofmusiker des Prinzen



Abb. 138. Gottfried Reiche.

Guyenne gekommen waren, in den Concerts spirituels Aufsehen erregten. Seit 1793 concertirten sie auch in Deutschland und traten dann in die Dienste des Kronprinzen von Preussen, nachmals König Friedrich Wilhelm II. Palsa starb am 24. Januar 1792 in Berlin.

Auch Anton Joseph Hampel in Dresden, der Erfinder des sogenannten Interventionshorns, und Joseph Matiecka in Prag werden als treffliche Waldhornisten genannt.

Bedeutender noch war deren Schüler Johann Wenzel Stich, der sich später Punto nannte (Abb. 139).

Als Leibeigener des Grafen von Thun zu Zuczicz bei Czaslau in Böhmen geboren, wurde er auf Kosten des Grafen ausgebildet. Nachdem er dann drei Jahre bei diesem in Dienst gestanden hatte, entzog er sich demselben durch die Flucht und nannte sich grösserer Sicherheit wegen PUNTO, unter welchem Namen er in ganz Europa grossen Ruf erwarb. 1778 machte er auch in Paris Aufsehen; 1781 kam er dann nach Deutschland zurück, ging 1782 wieder nach Paris und blieb hier bis 1799; dann kehrte er abermals nach Deutschland zurück und concertirte in München und Wien. BEETHOVEN fand sich durch ihn veranlasst, seine Sonate für



Abb. 139. J. PUNTO.

Horn und Pianoforte (Op. 17) zu componiren, für ein Concert, das der Hornvirtuos am 18. April 1800 gab. Nach einer Concertreise, welche PUNTO mit DUSSEK unternahm, ging er nach Prag und starb hier am 16. Februar 1803.

Wie beliebt seitdem das Instrument wurde, ersieht man auch daraus, dass so viele Versuche gemacht wurden, es zu verbessern.

Eine ziemlich vollständige Umgestaltung hatte die Flöte in diesem Jahrhundert erfahren. Die Langflöte war allmälig durch die Querflöte vollständig verdrängt worden. Wol hauptsächlich des bequemeren Transportes halber hatte man sie in drei Stücke zerlegt, das Kopfstück, Mittelstück und den sogenannten Fuss. Dabei entdeckte

man, dass dadurch zugleich ein Mittel gewonnen war, die Stimmung des Instruments zu reguliren, und so unternahm man sogar, es mit Einsatzstücken zu versehen, wie das Horn mit Einsatzbogen.

JOH. GEORG TROMLITZ (Abb. 140), Flötist und Flötenfabrikant zu Leipzig, geboren am 9. Februar 1726 zu Gera, beschäftigte sich namentlich mit der Verbesserung der Flöte, die er bis aus sieben Mittelstücken mit sieben Klappen, einem Fussstück und einer C- und Cis-Klappe ver-



Abb. 140. JOH. GEORG TROMLITZ.

fertigte. Auch veröffentlichte er mehrere Unterrichtswerke, mit denen er ebenso wie mit seinen Compositionen Technik und Klangvermögen des Instruments zu verbessern und zu erweitern bestrebt war. Er starb am 4. Februar 1805 zu Leipzig.

Bereits 1715 wurde der ausgezeichnete Flötenvirtuose BUFFARDIN in Dresden engagirt; er war wol der erste in Deutschland, der das Instrument durch eine entsprechendere Behandlung auf eine höhere Stufe stellte. Zu seinen Schülern gehörte ausser GÖTZEL und GROSSIFLORIO auch der wol bedeutendste Flötenvirtuos dieses Jahrhunderts:

JOH. JOACHIM QUANTZ (Abb. 141), dem auch das Instrument mancherlei Verbesserungen verdankt. Er ist zu Oberscheden im Hannoverschen am 30. Januar 1697 geboren, lernte die Musik zunftmässig bei seinem Oheim, dem Stadtmusikus JUSTUS QUANTZ in Merseburg, trat dann 1718 als Hoboist in die polnische Kapelle in Dresden, wählte aber später die Flöte zu seinem Instrument, auf welcher er es bald zu einer bedeutenden Fertigkeit brachte. 1724 nahm ihn der Graf LAGNASCO, der polnische Gesandte am römischen Hofe, mit nach Italien. Hier genoss QUANTZ den Unterricht im Contrapunkt bei FRANCESCO GASPERINI in Rom. Nachdem er



Abb. 141. JOH. JOACHIM QUANTZ.

die bedeutendsten Städte Italiens besucht hatte, ging er nach Paris und hier liess er auch die zweite Klappe der Flöte zusetzen. Von hier aus besuchte er auch noch London, wo die italienische Oper unter HÄNDEL in Flor stand, kehrte dann nach Dresden zurück, wo er 1728 in die Königl. Kapelle aufgenommen wurde. Bei seinem Aufenthalt in Berlin in demselben Jahre machte er auf Friedrich (d. Gr.), damals Kronprinz, einen solchen Eindruck, dass dieser sich entschloss, die Flöte blasen zu lernen. QUANTZ musste von da an jedes Jahr zweimal nach Rheinsberg kommen, bis er nach dem Regierungsantritt Friedrichs II. 1741 unter glänzenden Bedingungen nach Berlin berufen wurde. Hier lebte und wirkte er in den behaglichsten Verhältnissen, bis ihn der Tod am 12. Juli 1773 ereilte.

Als wesentlichste Verbesserung, die er an der Flöte anbrachte, ist der sogenannte Aus- und Einschiebeknopf zu erwähnen, durch welchen das Instrument ohne Einsatzstücke einen halben Ton umgestimmt werden kann. Epochemachend wurde ferner sein Werk: »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiére zu spielen«, das er 1752 veröffentlichte. Auch durch einige bedeutende Schüler, wie JOS. FRIEDR. LINDNER und AUGUSTIN NEEF, die später in der Königl. Kapelle in Berlin, G. GOTTHELF LIEBESKIND, der in der Kapelle in Ansbach, oder G. KOTTOWSKY, der in der Kapelle zu Dessau Anstellung fanden, hat er die Pflege seiner Kunst zu fördern gewusst. Seitdem war man namentlich bemüht, die Klappen an der Flöte zu vermehren und das ganze System mehr zu regeln.

An der Hoboe, die ganz direct aus der Schalmey hervorging, hatte man Anfang des Jahrhunderts zwei Klappen für cis^2, und dis^2; der Bürgermeister GERHARD HOFFMANN zu Rastenburg soll 1727 die Gis- und B-Klappe noch zugefügt haben. Erst mit dem 18. Jahrhundert erlangte die Clarinette, wie bereits erwähnt werden konnte, erweiterte Anwendung im Orchester. Das erste Instrument der Art soll der Flötenmacher JOH. CHRISTOPH DENNER in Nürnberg 1696 verfertigt haben. Doch erlangte es erst später grössere Verbreitung. MATTHESON erwähnt in seinem »Neu eröffneten Orchester« (1713) »der allerstärksten, weitschallendsten Trompeten, der prächtig tönenden Posaunen, der lieblichen pompösen Waldhörner, der gleichsam redenden Hautbois, des stolzen Basson (Fagott), des harten Zinken und der modesten Flöte«, aber er gedenkt der Clarinetten nicht mit einem Worte; wir wissen ferner, dass MOZART das Instrument erst in der Mannheimer Kapelle kennen lernte.

In Bezug auf die Streichinstrumente ist den früher über sie bereits angeführten Nachrichten nur wenig noch nachzutragen. Als Geigenvirtuosen glänzten in Deutschland: STRUNCK (1640—1700); PISENDEL (1687—1755), FRANZ BENDA (1709—1786), vor allem auch jener JOHANN CARL STAMITZ (1719—1761), der sich unsterbliche Verdienste um Organisation und Entwickelung des weltberühmten Orchesters in Mannheim erwarb und bedeutende Schüler erzog, wie CHRIST. CANNABICH (1742—1805) und IGNAZ FRÄNZL (1734—1803). Das Jahrhundert brachte in sofern eine bedeutsame Veränderung hervor, als es den Streicherchor vierstimmig organisirte und dementsprechend auch die Besaitung der Viola, des Violoncello's und des Contrabasses allmälig auf vier Saiten reducirte.

Die Viola da Gamba war noch im Anfange des Jahrhunderts beliebt, besonders wie wir bereits sahen, als Baryton in Dilettantenkreisen.

Wir geben das Bild des, Anfang des Jahrhunderts berühmten Gambenspielers JOHANN SCHENCK (Abb. 142), weil es eine deutliche Darstellung giebt von der veränderten Bogenführung wie der andern Besaitung, und auch der Technik. Wie bei der Laute ist auch bei der Gambe das Griffbrett noch mit sogenannten Bünden versehen, durch welche die betreffenden Töne abgegrenzt werden.



Abb. 142. JOHANN SCHENCK.

TARDIEU, ein Geistlicher zu Tarascon, wird als derjenige genannt, der im Anfang des Jahrhunderts die Besaitung des Instruments auf vier: C — G — d — a — reducirte, welche Zahl dann das Violoncello stehend festhielt.

Das waren die Instrumente, aus welchen die bedeutenden Kapellen jener Zeit zusammengesetzt waren. Wie erwähnt, war das Mannheimer Orchester eins der bedeutendsten und weltberühmt. Schon 1767 hatte es über Clarinetten zu verfügen. Nach MARPURG (Krit. Beitr. II. 567 f.) zählte die Kapelle im Jahre 1756 ausser einem Kirchen- und Theaterkapellmeister, einem Concertmeister und einem Director der Instrumental-Kammermusik, wie der Instrumental-Kirchenmusik: zehn erste

und zehn zweite Violinen, je zwei Flötisten, Oboisten, Violoncellisten, Ripienvioloncellisten, Contrabassisten und Fagottisten, vier Bratschisten, vier Waldhornisten, zwei Organisten, zwölf Trompeter und zwei Pauken, und ausserdem gehörten zu ihr Sängerinnen und Sänger. Unter den Orchestermitgliedern waren bedeutende Künstler, wie die Violinisten CANNABICH, CRAMER, TÖSCHI, STAMITZ und FRÄNZL, die Oboer LEBRUN und RAMM, der Flötist WENDLING, der Hornist LANG, der Fagottist RITTER u. A.

Auch die deutsche Gesangskunst stand in hohem Flor; neben den gefeierten Italienerinnen behaupteten sich auch eine Reihe von deutschen Sängerinnen; mit alles überstrahlendem Glanze die Schülerin HILLER's: GERTRUD ELISABETH SCHMEHLING (oder MARA, wie sie nach ihrem Gatten sich nannte) (Abb. 143).

Sie ist am 23. Februar 1749 zu Kassel geboren und wurde Anfangs von ihrem Vater, einem armen Musiker, zur Violinvirtuosin erzogen. Als sie ihr sechstes Lebensjahr erreicht hatte, konnte ihr Vater schon mit ihr reisen, und überall, selbst in London erregte ihr Talent allgemeines Aufsehen. Dort erst wurde man auf ihre schöne Stimme aufmerksam, sie erhielt bei PARADISI .Gesangunterricht, der zu überraschenden Resultaten bei ihr führte. In den Jahren von 1766—1771 lebte sie dann bei HILLER in Leipzig, welcher ihre musikalische Ausbildung vollendete. Ihre Stimme hatte einen Umfang vom kleinen f bis e^3, war gleichmässig entwickelt und von durchdringender Gewalt. Alle Abstufungen bis zum kaum hörbaren Piano gelangen ihr mit wunderbarer Sicherheit und in Bezug auf ihre Kehlfertigkeit konnten nur die ausgezeichnetsten Violin- und Flötenvirtuosen mit ihr rivalisiren. 1771 wurde sie von FRIEDRICH d. Gr. nach Berlin berufen und mit bedeutender Gage an der italienischen Oper engagirt. Sie wirkte hier mit Auszeichnung neben den berühmten Castraten CONCIALINI und PORPORINI. 1773 aber verheiratete sie sich mit dem, einem wüsten Lebenswandel ergebenen Violoncellisten MARA, der sie in sehr missliche Lebenslagen brachte. Er veranlasste sie zu wiederholtem Fluchtversuche, nachdem der erste 1775 misslungen war. 1780 ging das Ehepaar über Leipzig und Dresden nach Wien, wo sich die ausgezeichnete Sängerin durch die Kaiserin MARIA THERESIA bis 1782 fesseln liess, in welchem Jahre sie mit Empfehlungen der Kaiserin nach Paris ging, wo sie mit der berühmten TODI erfolgreich zu rivalisiren vermochte. Auch in London, wohin sie zwei Jahre später ging, wurde sie mit Auszeichnungen aller Art überschüttet. In den Jahren 1788 und 1789 sang sie mit dem gleichen Erfolge in Italien und ging dann wieder nach London zurück, wo sie sich endlich von ihrem Manne 1790 scheiden liess. Erst 1802 kam sie wieder nach Deutschland; dann ging sie nach Russland, und kaufte in der Nähe von Moskau einen Landsitz. Das Jahr 1812 raubte ihr diesen und auch ihr baares Vermögen, und so sah sie sich auf's Neue genöthigt, in die Oeffentlichkeit zu treten. Sie wurde zunächst Gesanglehrerin in Reval und ging 1819 abermals nach Deutschland und England, in der Hoffnung, an einem Hofe eine Stellung zu gewinnen, was ihr indess nicht

gelang. Sie kehrte nach Reval zurück, und hier starb sie, ohne Vermögen zu hinterlassen, am 20. Januar 1833.

Sie war eine der seltensten Erscheinungen auf dem Gebiete der Gesangskunst; mit einer wunderbaren Fülle des Tones, der auch an Grösse den höchsten Grad erreichte, verband sie eine beispiellose Kehlfertigkeit, die ihr die schwierigsten Passagen mit Leichtigkeit auszuführen möglich machte. Namentlich sind die Zeitgenossen unerschöpf-



Abbildung 143.

lich in bewundernder Anerkennung ihrer Ausführung eines HÄNDEL'schen Adagio oder einer GLUCK'schen Arie. Unser Bild zeigt sie als »Armida« (Act II, Scene VI).

Auch die Mannheimer Bühne hatte zur Zeit, als MOZART sie kennen lernte, hervorragende Sänger und Sängerinnen, wie: DOROTHEA WENDLING (geb. SPURNI), Frau des Flötenvirtuosen, die deutsche Melpomene genannt; sowie ihre Schwägerin AUGUSTE ELISABETH WENDLING und FRANZISCA DANZI.

Mit allen diesen Erscheinungen auf den verschiedensten Gebieten seiner Kunst wurde MOZART früh bekannt gemacht und sie gingen nicht spurlos an ihm vorüber. Vermöge seiner genialen Empfänglichkeit nahm er Alles auf, was ihm für seine grosse Mission fördernd erschien, die er dann in so herrlicher Weise erfüllte.

Die Menuetten, welche er in seinem fünften und sechsten, die Sonaten für Geige und Clavier, die er in seinem siebenten, achten und neunten Lebensjahre schrieb, ebenso wie die Sinfonien für Streichinstrumente, zwei Oboen und Hörner, zu denen noch Fagotte, Trompeten und Pauken treten aus späterer Zeit, erregen unser vollstes Interesse desshalb in so hohem Grade, weil sie eine staunenerregende Herrschaft über die Formen bekunden, welche der geniale Knabe schon als Organismus und nicht nur als Mechanismus erfasst hat. Das gilt auch von den grösseren Werken, dem »Gallimathias musicum« (1766), der lateinischen Komödie »Apollo et Hyacinthus« (1767). Die beiden ersten Werke, in denen schon ein gewisser Grad von Individualität sich geltend macht, sind die beiden dramatischen: die Operette »Bastian und Bastienne« und die komische Oper »La finta semplice« (1768). Beide enthalten schon Nummern, die auch dem reifen Meister keine Schande machen würden; und sie beweisen zugleich, wie der Knabe bereits vom Genius in seine eigentliche Bahn geleitet wurde. Jene Operette ist, auf das deutsche Lied gebaut, echt deutsch gehalten, während die komische Oper »La finta semplice« den Stil der italienischen Oper festhält, den der Meister später so genial mit dem deutschen zu vereinigen verstand. Hervorragend sind dann die sechs Streichquartette, die er 1773 wahrscheinlich auf Bestellung schrieb. Mannheim und Paris wurden dann entscheidend für seine weitere Entwickelung. Jenes namentlich gab ihm die rechte Grundlage für seinen Instrumentalstil; in Paris aber lernte er an GLUCK's »Armide«, »Orpheus«, »Alceste«, »Iphigenie in Aulis« die prägnante Art des dramatischen Ausdrucks und an den Opern von GRETRY, PHILIDOR u. A. die leichtere Weise der Ausführung kennen, und da ihm auch Italien den Born seiner wunderbar fliessenden, sinnlich reizvollen Melodik erschlossen hatte, so war er für sein grosses Werk vollständig vorbereitet. Schon im »Idomeneo« ist er bemüht, alle diese verschiedenen Elemente zu vereinigen. Entsprechend den besonderen Verhältnissen, für welche er diese Oper schrieb, erscheinen indess diese verschiedenen Stile noch mehr neben einander, als in einheitlicher Verschmelzung. Seine Darsteller waren hauptsächlich für den italienischen Gesang gebildet, und so halten die für sie speziell geschriebenen Solosätze auch den Stil der italienischen Arie fest, der aber bereits schon mit mehr Innigkeit er-

füllt ist. In den Recitativen tritt dann der Einfluss der französischen Oper zu Tage; sie sind viel sorgfältiger behandelt, als in der italienischen Oper. Besonders zeigt die Instrumentalbegleitung schon den Meister, der die dramatische Musik zur Vollendung führen sollte. Das Orchester ist reich und fein interpretirend behandelt, wie noch nie bisher und wie kaum in einer seiner späteren Opern. Mit der »Entführung« aber hatte er auch schon die Verschmelzung der verschiedenen Elemente des dramatischen Ausdrucks ausgeführt, die dann in »Figaro's Hochzeit« nur noch glänzender erscheint. Auf dem Gebiete der komischen Oper hatte MOZART in CARL DITTERS von DITTERSDORF (geb. am 2. November 1739, gest. 1799) einen Rivalen, dessen »Doctor und Apotheker«, »Hieronymus Knicker« (1787), »Das rothe Käppchen« (1788), »Der Schiffspatron« (1789) oder »Hocus pocus« den volksthümlichen Ton nicht ohne Glück anschlugen. DITTERSDORF wusste mit Witz und Humor das Leben in seinen komischen Situationen zu fassen und darzustellen, aber er verstand es nicht, auch zugleich dieser Darstellung höhere ästhetische Bedeutung zu geben. So wurden seine Operetten nur geeignete Vorstufen für die von MOZART. Erst dieser Meister brachte den Umgestaltungsprozess, den HAYDN auf dem Gebiet der Instrumentalmusik vollzog, auf dramatischem Gebiet vollständig zu Ende. Wie jener, machte auch er das Leben mit seinen treibenden Mächten zum Hauptfactor seiner Oper, wodurch diese erst auf die Stufe grösserer Wahrheit des dramatischen Ausdrucks gelangte. GLUCK's Personen und Charaktere sind nur allgemeine Typen und Gebilde einer künstlich dem realen Leben nach construirten Welt; MOZART's Figuren dagegen stammen aus der Welt der Wirklichkeit, die er uns in poetischer Verklärung zeigt. Seine Personen sind wirklich lebendig empfindende Charaktere, von dem ewig neu gestaltenden Leben erzeugt. Sie sind alle lebenswahr und lebenswarm gezeichnet: Don Juan nicht minder wie Leporello; Osmin wie Figaro, Belmonte wie Masetto, Elvire und Constanze, Donna Anna, Zerline und Rosine sind gleich sprechend treu erfasst und nach ihrer ganzen lebendigen Wesenheit angeschaut und dargestellt. Diese scharfe Charakteristik führte ihn dann auf jene Stützpunkte der dramatischen Handlung, die Finales und Ensembles, durch welche er den Gesamtorganismus der Oper erst abschloss. Der neue Stil, den er damit schuf, unterscheidet sich von den bisher in Deutschland, Italien und Frankreich gepflegten Stilarten hauptsächlich dadurch, dass er nicht wie diese vorwiegend nur die äussern Sinne beschäftigt, höchstens die Phantasie anregt, sondern dabei auch die Empfindung in vollste Mitleidenschaft zieht und beim Hörer und Beschauer auch auf diese

zwingende Wirkung ausübt. Die griechische und römische mythische Welt, welcher noch GLUCK wie die Italiener und Franzosen vorwiegend ihre Stoffe entlehnten, ist reine Phantasiewelt, und GLUCK erreichte nur dadurch seine höhere Bedeutung, dass er die Personen und ihre Geschichte auch mit dem Herzen zu erfassen und zu durchwärmen wusste. Aber trotzdem blieben sie doch immer Typen einer fremden Welt, die nur das stark entwickelte Empfinden zu ergreifen vermögen. Wir müssen erst manches Verlangen zum Schweigen bringen, wenn der Zauber GLUCK'scher Musik seine Wirkung machen soll. MOZART's Stoffe dagegen sind dem Leben entsprungen, das der Meister mit seiner ganzen reichen Innerlichkeit erfasste, und übergossen von dem unendlichen Zauber seiner wunderbaren Individualität darstellte. Auch er schuf keine neuen Formen damit, sondern er führte nur den, aus der Musikpraxis erwachsenen, den neuen Inhalt zu, durch den sie selbstverständlich mancherlei Umgestaltungen erfuhren, je nach den Umständen erweitert oder verengt werden mussten.

Dabei erhob er aber auch zugleich die Instrumentalmusik auf die höhere Stufe der Kunstgestaltung, indem er auch sie zum Träger höherer Ideen, zum Verkündiger seiner reichen, mit den herrlichsten Idealen erfüllten Innerlichkeit machte. Die ersten Quartetten für Streichinstrumente haben gleichfalls nur technisches Interesse, aber auch sie zeigen, wie der heranreifende Knabe sich leicht mit allen Formen vertraut macht. Meisterwerke ersten Ranges sind dann die, JOSEPH HAYDN gewidmeten, sechs Quartette, die er in den Jahren 1782, 1783, 1784 und 1785 schrieb, ebenso wie die drei, welche er dem König von Preussen FRIEDRICH WILHELM II. widmete (1790). Alle Stimmungen, von der mächtig nach aussen drängenden Schaffensfreudigkeit bis zur theilnahmlosen Resignation, vom hellsten Jubel unendlichen Glückes bis zum verzweiflungsvollen tiefen Schmerz haben hier mustergiltige Formen von monumentaler Bedeutung gewonnen. Zu glanzvollster Erscheinung kommt seine Individualität in den drei Sinfonien, die er innerhalb anderthalb Monaten im Sommer 1788 schrieb: der Es-dur- (am 26. Juni), G-moll- (am 25. Juli) und C-dur-Sinfonie (am 10. August).

Als einer der bedeutendsten Clavierspieler seiner Zeit hat MOZART auch den Clavierstil in neue Bahnen geleitet, indem er Spiel- und Klangfülle in erweiterte Anwendung brachte. Namentlich seine Clavierconcerte wurden in dieser Richtung hochbedeutsam, und besonders haben das G-dur-, das C-dur- und D-moll-Concert, wie das Es-dur und das B-dur-Concert viel zur Erhöhung der Ausdrucksfähigkeit des Instruments beigetragen.

Nicht das bezeichnet seine grosse Bedeutung als volksthümlichen

Componisten, dass eine ganze Reihe seiner Opern- und andern Gesänge in das Volk zu bleibendem Besitz übergegangen sind, sondern dass er den Mächten, welche die treibenden des Lebens sind, künstlerische Gestaltung zu geben wusste und damit der Kunst einen neuen Inhalt zuführte.

Seine reiche Innerlichkeit drängte ihn auch dazu, auf dem Gebiete des Liedes Erfolge zu suchen, allein er sollte noch nicht die rechte Form für die neue, durch GOETHE auferweckte Lyrik finden. Seine Mission war: die grossen Formen mit dem rein menschlichen Inhalt zu erfüllen, der in ihm selber lebendig geworden war.

Der dritte grosse Meister, der diese Richtung zum Abschluss brachte:

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Abb. 144) ist 1770 — wie anzunehmen, am 16. December — in Bonn (Abb. 145) geboren. Nur der Tauftag ist urkundlich als der 17. December festgestellt worden, und da in katholischen Ländern jener Zeit die Taufe in der Regel am Tage nach der Geburt erfolgte, so darf mit einiger Sicherheit angenommen werden, dass der 16. December der Geburtstag BEETHOVEN's ist. Sein Vater, Tenorsänger an der Kapelle des Kurfürsten von Cöln, hielt den Sohn mit äusserster Strenge zur Musik an, der dem entsprechende aussergewöhnliche Fortschritte machte. Vom achten Jahre an hatte er Clavierunterricht bei dem Musikdirector PFEIFFER, später dann bei dem Hoforganist VAN DER EDEN. CHRIST. GOTTL. NEEFE, damals Musikdirector der GROSSMANN-HELLMUTH'schen Schauspielertruppe, unterrichtete ihn dann auch in der Composition, und bereits im Alter von zehn Jahren componirte der Knabe neun Variationen über einen Marsch von DRESSLER, die in Mannheim gedruckt wurden. Aus dem Jahre 1782 stammen die sieben Bagatellen für Clavier, welche als Op. 33 auf Veranlassung des Bruders von BEETHOVEN ohne dessen Willen veröffentlicht sein sollen, ausserdem auch eine zweistimmige Fuge, die uns erhalten ist. In demselben Jahre componirte er ferner die drei Sonaten für Clavier, die er dem Erzbischof und Kurfürsten MAXIMILIAN FRIEDRICH widmete, und 1784 neben kleineren Werken ein Concert für Clavier; im nächsten Jahre schrieb er die drei Quartetten für Clavier, Violine, Bratsche und Violoncello, die später noch in verschiedenen Ausgaben erschienen. Im Jahre 1785 bereits ernannte ihn der Kurfürst zu seinem zweiten Hoforganisten. 1787 machte BEETHOVEN seinen ersten Besuch in Wien, wobei er schon die Aufmerksamkeit MOZART's in hohem Grade erregte. Erst 1792 nahm er dann seinen dauernden Wohnsitz in Wien. Er suchte zunächst den Unterricht HAYDN's, und als dieser seine zweite Reise nach England antrat, unterzog sich BEETHOVEN energischen Studien unter der Leitung des, seiner Zeit berühmten Lehrers des Contrapunkts, ALBRECHTSBERGER. Wie ernst er diese Studien nahm, davon geben am besten die Werke, welche er nun bald in fast ununterbrochener Reihe schuf, Zeugniss. 1795 veröffentlichte er die drei, HAYDN gewidmeten,

Trio's für Clavier, Violine und Violoncello als Op. 1, damit die früher erschienenen, oben erwähnten selbst als für ihn nicht mehr beachtenswerth erklärend. Bis zum Anfang unseres Jahrhunderts hatte er bereits die vierhändige Sonate (Op. 6, 1796), die Sonaten für Clavier in Es-dur (Op. 7, 1797), in C-moll, F-dur und D-dur (Op. 10, 1798), wie die in D-, A- und Es-dur



Abb. 144. LUDWIG VAN BEETHOVEN.

(Op. 12, 1798—1799), die C-moll-Sonate (Op. 13), die in Es-dur und in G-dur (Op. 14, 1799), das Quintett für Clavier, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott (Op. 16, 1798), das erste Clavier-Concert in C-dur (Op. 15, 1795, wie das zweite in B-dur (Op. 19, 1798), das B-dur-Trio (Op. 11, 1798) neben einer Reihe kleinerer Werke componirt. Das Jahr 1800 weist neben dem Septett (Op. 20) und dem dritten Clavier-Concert (Op. 37) die erste Sinfonie in C-dur (Op. 21) und die sechs, dem Fürsten LOBKO-

WITZ gewidmeten Quartette für Streichinstrumente (Op. 18) auf; daneben Sonaten (Op. 17) für Clavier und Horn, und (Op. 22) für Clavier. Einige seiner vorzüglichsten Sonaten schuf er im folgenden Jahre, die A-moll-

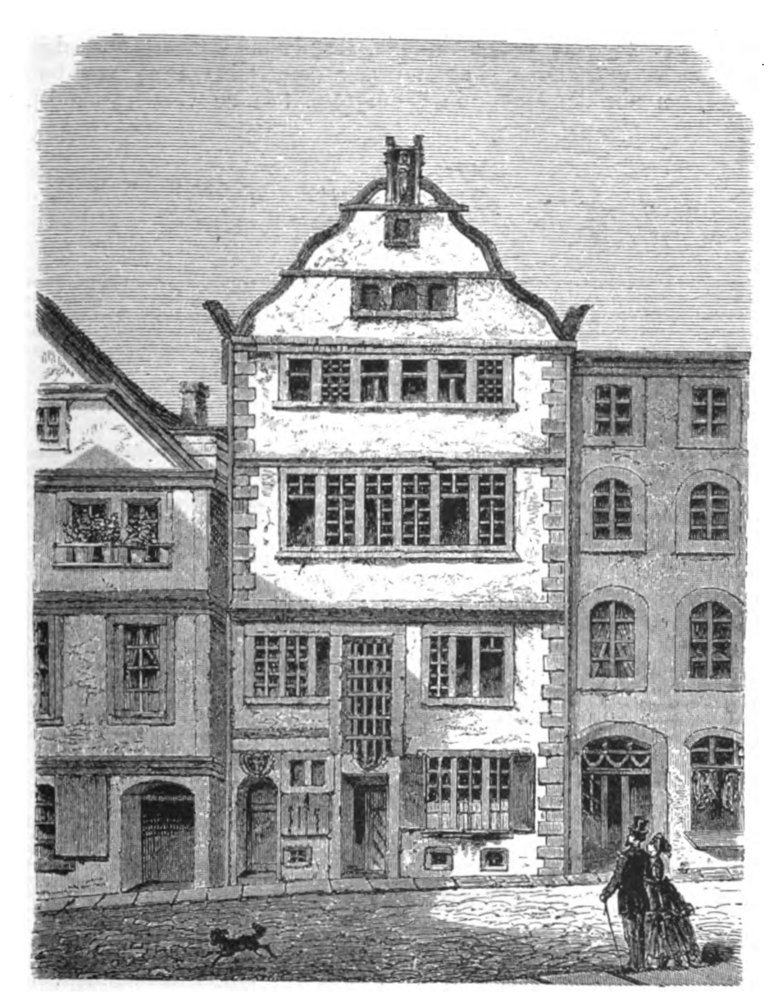
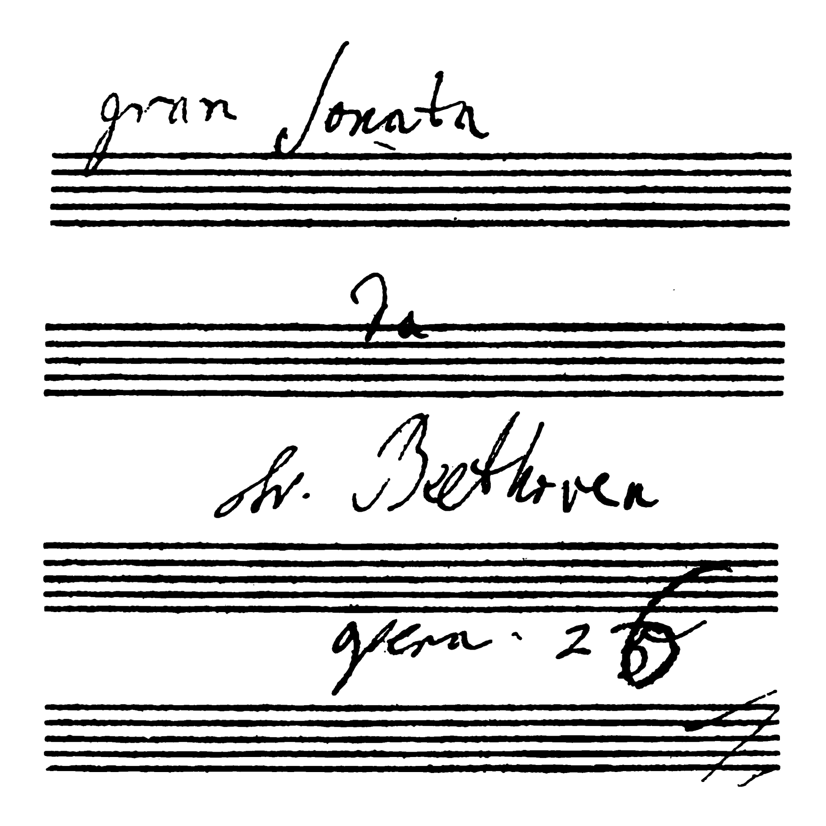


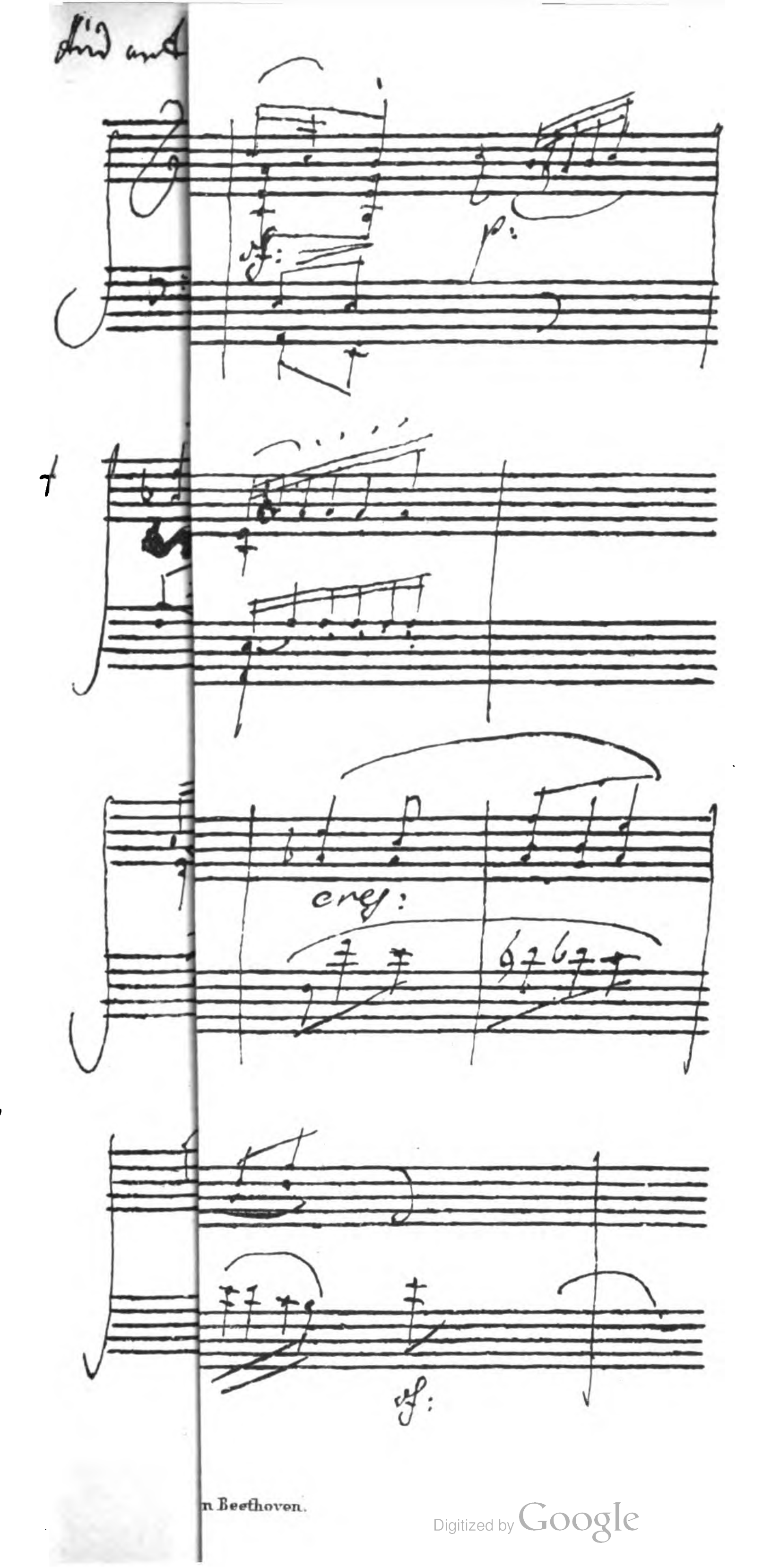
Abb. 145. Beethoven's Geburtshaus in Bonn.

Sonate (Op. 23) und die F-dur-Sonate (Op. 24), beide für Clavier und Violine; ferner die As-dur-Sonate (Op. 26), von der wir eine treue Nachbildung des Titels und der ersten Seite nach BEETHOVEN's Handschrift geben (s. Seite 428); ferner die D-dur-Sonate (Op. 28); auch das Quartett in C-dur (Op. 29) fällt in dies Jahr. Die zweite Sinfonie datirt aus dem Jahre 1802, die dritte — die Eroica — entstand in den Jahren 1803

und 1804; 1803 ist noch durch die Sonate in C-dur (Op. 53) ausgezeichnet, wie durch die Kreutzer-Sonate (Op. 47); 1804 brachte nur noch die F-moll-Sonate (Op. 57). Die Oper »Fidelio« wie das Sextett (Op. 71) und das Triple-Concert (Op. 56) schrieb Beethoven in den Jahren 1804 und 1805. Hochbedeutsam wurde das Jahr 1806, in welchem die drei Quartette (Op. 59), die vierte Sinfonie, das Violin-Concert und das vierte Clavier-Concert entstanden, während aus dem Jahre 1807 von bedeutenderen Werken nur die Messe in C-dur (Op. 86) zu verzeichnen ist. Die



fünfte und sechste Sinfonie sind wahrscheinlich 1808 entstanden, ausserdem die beiden Trio's (Op. 70) und die Fantasie für Clavier, Chor und Orchester (Op. 80). Aus dem Jahre 1809 sind zu nennen: die Clavier-Sonaten (Op. 78 und 81), die Sonate für Violoncello und Clavier (Op. 69), das Quartett (Op. 74) und das fünfte Clavier-Concert. Die Musik zu Goethe's »Egmont« vollendete der Meister 1810, in welchem Jahre auch das Sextett (Op. 81), das Quartett (Op. 95) und die Sonate für Clavier und Violine (Op. 96) gehören. 1811 componirte er das grosse B-dur-Trio (Op. 97) und begann die Musik zu Kotzebue's: »Die Ruinen von Athen«, die er aber erst 1812 beendete. Dies Jahr brachte dann noch die siebente



n Beethoven.

und achte Sinfonie. Aus den folgenden Jahren sind zu verzeichnen: 1813 »Wellington« (Op. 91); 1814 die Ouverture (Op. 115); 1815 die Sonate für Clavier (Op. 101); zwei Sonaten für Clavier und Cello (Op. 102), 1818 die B-dur-Sonate (Op. 116); 1821 die Sonate (Op. 109, 110); 1822 die Missa solemnis, die bereits 1818 begonnen war, die Sonate (Op. 111), die Ouverture (Op. 124); 1823 die neunte Sinfonie, bereits 1822 begonnen; 1824 das Quartett (Op. 127), 1825 die Quartette (Op. 130, 132) und 1826 das Quartett (Op. 135). — Auch BEETHOVEN musste in seiner wenig unterbrochenen Schaffensthätigkeit suchen, was ihm die Welt nicht bieten wollte. War auch sein Leben nicht so mühe- und drangsalsvoll als das MOZART's, so bot es ihm doch Enttäuschungen und Sorgen aller Art genug, um auch ihm seine Kunst als einzige und herrlichste Freudenspenderin erscheinen zu lassen. Als er 1792 nach Wien kam, fand er im Hause des Fürsten LICHNOWSKY die freundlichste Aufnahme; der Fürst CARL setzte ihm einen Jahrgehalt von 600 Gulden aus für die Zeit, in welcher er ohne Anstellung sein würde, und seine Gemahlin, die Fürstin CHRISTIANE, war mit fast mütterlicher Sorgfalt um ihn bemüht. »Sie hätte,« wie der Meister selbst oft erzählt, »am liebsten eine Glasglocke über ihn gedeckt, damit er vor jeder unwürdigen oder rauhen Berührung bewahrt bliebe.« Seine geniale Art der Improvisation öffnete ihm die vornehmsten Häuser Wiens und machte ihn zum bewunderten Liebling der Aristokratie; allein er besass zu wenig Fähigkeit, die Sympathien dieser Kreise zu erhalten und für seine äusseren Verhältnisse auszunützen, und da er mit der Ordnung derselben überhaupt nie recht vertraut werden konnte, so bereiteten sie ihm schwere Sorgen, obgleich die Wiener Aristokratie ihm ihre Theilnahme nicht entzog. Die von ihm in den Jahren 1805—1809 veranstalteten Concerte wurden hinreichend von ihr unterstützt, und als BEETHOVEN entschlossen war, einem an ihn 1809 ergehenden Rufe nach Kassel zu folgen und Kapellmeister des damaligen Königs von Westphalen, JERÔME NAPOLEON, zu werden, verbanden sich der Erzherzog RUDOLPH, der Fürst LOBKOWITZ und Graf KINSKY und setzten ihm eine Pension von 4000 Gulden aus, um ihn an Wien zu fesseln. Durch die bekannten österreichischen Finanzmassregeln wurde aber diese Summe schon 1811 ganz bedeutend reducirt, so dass BEETHOVEN fast wieder hauptsächlich auf den Ertrag seiner Compositionen angewiesen war. Dabei hatte er von seinen nächsten Verwandten, besonders von seinem Bruder JOHANN, vor allem aber vom Sohne seines zweiten Bruders CARL mancherlei zu dulden. Namentlich machte dieser Neffe ihm grosses Herzeleid; es trifft ihn selbst die Beschuldigung, als habe er durch seine lieblose Nachlässigkeit des Meisters frühen Tod mit veranlasst. Im October 1826 hatte dieser mit dem Neffen den Bruder JOHANN auf seinem Landgute besucht; am 2. December kehrte BEETHOVEN krank nach Wien zurück, und man glaubt annehmen zu dürfen, dass, wenn der Neffe, nach dem Wunsche des Oheims, schleunigst ärztliche Hülfe schaffte, was er unverantwortlicher Weise unterliess, so würde die Krankheit nicht den tödtlichen Verlauf genommen haben. Sie wurde zu einer gefährlichen Lungenentzündung, welcher die Brustwassersucht folgte, die dem Leben des Meisters am 26. März 1827 kurz nach 5 Uhr ein Ziel setzte. In den letzten Jahren seines Lebens hatte sich allerdings eine Abnahme seiner körperlichen Kräfte auffällig bemerkbar gemacht. So schreibt MARIE PACHLER-KOSCHAK, eine

jener Frauen, denen BEETHOVEN ganz besonders zugethan war, am Christtage 1823 über einen Besuch bei BEETHOVEN:

> »Was mir aber in die Seele schnitt, war der Anblick BEETHOVEN's. Ich fand ihn sehr gealtert. Er klagte über Krankheit und Andrang der Geschäfte. Seine Taubheit hat, wenn möglich, noch zugenommen.«

Aus dem Briefe an seinen Verleger SCHOTT in Mainz, den wir im Facsimile mittheilen, spricht zwar wieder neue Lebenshoffnung:

> »Apollo und die Musen werden mich noch nicht dem Knochenmanne überliefern lassen, denn noch so Vieles bin ich ihnen schuldig und muss ich vor meinem Abgang in die elisäischen Felder hinterlassen, was mir der Geist eingiebt und heisst vollenden. Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben.«

Allein seine Mission war ihrer Vollendung nahe. Die Taubheit, von welcher oben die Rede ist, hatte sich bereits in seinem dreissigsten Lebensjahre als Gehörleiden eingestellt, und war dann bis zu jener völligen Störung der Gehörsthätigkeit gesteigert worden, die auch beim persönlichen Verkehr mit ihm die Verständigung durch die Schreibtafel nöthig machte. Endlich sollte dem unvergleichlichen Meister auch das Glück der Liebe nur mit dem dornenreichen Beiwerk der Entsagung zu Theil werden. Seine Liebe zur Gräfin JULIA GUICCIARDI brachte uns die Cis-moll-Sonate, seine Neigung zur Comtess MARIE ERDÖDY die Trio's (Op. 71).

So musste der Meister die ganze Lebens- und Leidensgeschichte der Menschheit an sich selber durchmachen, damit er sie in seinem Kunstwerke auszutönen im Stande war. Das aber ist die letzte Consequenz der Richtung, die in diesem Jahrhundert die Entwickelung der Tonkunst nahm. Die Ueberzeugung von der grossen Ausdrucksfähigkeit, namentlich auch der Instrumentalmusik, hatte auch in diesem Jahrhundert zu wunderlichen Versuchen von Tonmalereien geführt. Der bereits erwähnte DITTERSDORF gab in dieser Weise »Scenen aus Ovid's Metamorphosen« in einer Sinfonie, der Abt VOGLER aber (1749 bis 1814) schilderte in seinen Orgelconcerten: »Das jüngste Gericht« eine »Seeschlacht« und gab: »Die Darstellung des Todes des Herzogs LEOPOLD« u. dergl. mehr.

In welcher Weise auch das Orchester zum Vermittler bestimmter Ideen und Phantasiebilder wird, das hatten HAYDN und MOZART bereits in ihren Werken dargethan und BEETHOVEN bestimmte dann wol die äussersten Grenzen dieser Darstellungen. Er konnte dies deshalb mit der grössten Freiheit ausführen, weil ihn der Gang seiner Entwickelung darauf hindrängte. Er begann mit der freien Phantasie und der Variation. An ihnen zunächst, in jenen aristokratischen Kreisen namentlich, erprobte er die Fähigkeit des Materials, Träger und Verkünder seines innersten Lebens zu sein. Allein die freie Phantasie

auch d

Kirchen

u. nim

nicht ander

mit einer

. . .

[illegible]

verzeihe u

doch nicht den

Besorgung denn

schuldig, u. nicht

an den Ueberbring

jetzt nur den

Vorhanden, ich

ich darum nun

ich wünsche ich

[illegible] ihr

Dienst, sondern

doch nur, die u

u. schaffen könnte

die Müßigen andern mich
zu [illegible] überliefern
noch [illegible] bin ich ihnen,
ich [illegible] meinem [illegible]
[illegible] hinterlassen,
[illegible] u. [illegible]
[illegible] nur doch, [illegible]
ihn [illegible]
[illegible] vollen [illegible]
[illegible] für die
[illegible] u. [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] — [illegible]
Euer Wohlgebohren
ergebenster

konnte ihm nicht genügen; sein Geist strebte nach energisch vollendeten Kunstformen und als solche erschien ihm nicht einmal die Variation, die auch bei ihm vorwiegend nur feinsinniges, oft tief erregtes Spiel der schaffenden Phantasie ist. Mit grossem Ernst wendete er sich jener Form zu, die in bestimmt heraustretenden Gruppen einen ganzen Lebenszug darstellt, der Sonate, und in ihr, wie in den verwandten Formen des Duo, Trio, Quartetts und Quintetts erzählt er uns von seinen Leiden und Freuden, von seinem Ringen und seinen Erfolgen;



Abb. 146. MUZIO CLEMENTI.

hier schon gewährt er uns einen klaren Einblick in sein von der Welt erregtes Gemüth. Das Clavier erwies sich ihm als das für den individuellen Ausdruck geeignetste Instrument. Die Technik desselben hatte mittlerweile eine bedeutende Erweiterung erfahren, dass selbst JOSEPH HAYDN durch sie beeinflusst wurde, in MUZIO CLEMENTI. (Abb. 145.)

Dieser bedeutende Clavierspieler ist in Rom 1752 geboren, wurde durch den Organisten CORDICELLI zu einem gewandten Orgel- und Claviervirtuosen und zu einem guten Contrapunktisten erzogen. In seinem 13.

Jahre folgte er einer Engländerin nach Grossbritannien, und hier studirte er mit so grossem Eifer, dass, als er 1770 öffentlich auftrat, er sowol durch sein Spiel, wie durch seine Composition ausserordentliches Aufsehen erregte. 1780 ging CLEMENTI nach Paris; 1781 traf er mit MOZART in Wien zusammen, mit welchem er den bekannten Wettstreit unternahm, in welchem er nur an Fertigkeit, nicht auch in Bezug auf seelischen Ausdruck Stand zu halten vermochte. In England, wohin er dann wieder ging, verweilte er 20 Jahre, und hier war es, wo auch HAYDN von ihm lernte, seinen Clavierstil durch die brillantere Technik auszuschmücken. Er starb am 9. März 1832.

Es ist durchaus falsch, CLEMENTI als Begründer der Sonatenform anzusehen. Wie hier nachgewiesen wurde, war diese Form längst vorbereitet und es hatte nur einer gestaltenden Hand bedurft, welche alle wesentlichen Momente zusammenfasste und alles Unwesentliche ausschied. Das aber that entschieden HAYDN zuerst. CLEMENTI ist weit weniger von der Idee der Sonate erfasst; ihn drängt es vielmehr, nur seine neuen, brillanten Clavierfiguren, die HAYDN nicht hatte, in festeren Formen unterzubringen; diese aber sind bei ihm viel weitschweifiger als bei HAYDN. Seine Sonaten erscheinen durchweg wie Studien in Sonatenform. Nur in Betreff des Figurenwerks und seiner Einfügung in die Form konnte BEETHOVEN an diese CLEMENTI'sche Sonate anknüpfen; ideell folgte er den Bahnen MOZART's und HAYDN's. Für jene tieferregte leidenschaftliche Innerlichkeit instrumental den Ausdruck zu finden, für welchen ihn MOZART im Vokalen gefunden hatte, das war des jüngeren Meisters erste Aufgabe. Seine Motive sind daher ebenso wie die jenes Meisters breit angelegt und von vorn herein tief inhaltsvoll; dann aber hängt er sie nicht lose aneinander, sondern er verarbeitet sie so energisch einander gegenübergestellt, dass aus ihrer Gegenwirkung der Gesamtinhalt in plastischen Tonformen sich ergiebt. Von einzelnen, wie von der Sonate pathétique oder der Cis-moll-Sonate wissen wir, dass sie BEETHOVEN unter dem Einfluss bestimmter Vorstellungen schuf, und sie treten nach dieser Seite als bewunderungswürdige Werke dieser Periode heraus. Sonst wird er jetzt noch mehr nur von der unbestimmten Lust am Schaffen geleitet, in dem Bestreben, das Material zum Ausdruck seiner Ideale willfährig zu machen. Dabei wird der Einfluss der CLEMENTI'schen Claviertechnik fühlbar. Nach den Bedürfnissen derselben erweitert er den HAYDN-MOZART'schen Clavierstil, so dass die Clavierfiguren reicher und mannichfaltiger, dass der ganze Satz klang- und farbenreicher wird. Bei HAYDN und MOZART tritt die Form vielfach noch nur ihrer selbst willen auf; die Meister fanden ihre Lust am blossen Bilden und gelangen so zu Formen,

die keinen individuellen Inhalt gestalten. Bei BEETHOVEN wächst dieser allmälig so gewaltig und verfeinert sich subjectiv so, dass die formellen Grenzlinien immer weiter hinausgerückt werden und allmälig immer mehr dem oberflächlichen Ueberblick sich entziehen, wodurch freilich ihr Verständniss erschwert wird. Mit Vorliebe zieht er eins oder das andere Instrument dann mit zum Clavier hinzu, um neue Organe für den Ausdruck seiner überreichen Innerlichkeit zu gewinnen, und er erweitert deren Spielfülle eben so wie die des Claviers. Er schreibt Sonaten für Clavier mit Violine oder Cello oder Horn, Trio's und Quartette und lässt den Inhalt mit jedem hinzutretenden Instrument bedeutsam anwachsen. Diese fast stufenweise Entwickelung seiner Innerlichkeit lässt es auch erklärlich erscheinen, dass er zunächst zweimal das Orchester zu einem Wettstreite mit dem Clavier herausfordert, in den beiden Clavierconcerten (Op. 15 und 19); dann erst einzelne Blasinstrumente mit dem Clavier vereinigt, im Quintett (Op. 16) und endlich auch noch ein kleines Orchester selbständig verwendet im Sextett (Op. 20), ehe er das Gesamt-Orchester aufbietet in der Sinfonie (Op. 21).

Obwohl der gewaltige Meister so tief und weich empfand, als nur irgend einer seiner gottbegnadetsten Vorgänger und Zeitgenossen und als Sohn eines Sängers von Beruf, auch mit dem Gesange vertraut war, suchte und fand er doch früh an den Instrumenten die hauptsächlich entsprechenden Organe für das, was sein Herz erfüllte, was in seiner Phantasie lebendig geworden war. Seinem grossen, an Gott, Natur und Welt aufgerichteten Geiste lag jene lyrische Beschaulichkeit, die nur in sich selbst lebende und webende Selbstgenügsamkeit fern, aus welcher die Vocalmusik, die grossen chorischen Werke nicht ausgenommen, am liebsten ihre Stoffe sucht und findet. Die Singstimme vermochte ihm nicht die geeigneten Darstellungsmittel zu gewähren, deren er bedurfte. Dem entsprechen ganz nur die tonreichern und ein brillantes Figurenwerk ermöglichenden Instrumente. Dass er aber auch ihnen nicht die Bestimmtheit des gesprochenen oder gesungenen Wortes zutraute, das bewies er schlagend durch jene Instrumentalwerke, bei denen er zum höchsten Ausdruck, dessen er bedurfte, auch Solo- und Chorgesang mit hinzu zog: die neunte Sinfonie und die Chorfantasie und ganz besonders durch seine Oper »Fidelio«, das unstreitig grösste dramatische Kunstwerk, das wir besitzen, durch welches der Opernorganismus in seiner höchsten Vollendung gewonnen wurde.

Wie MOZART behält auch BEETHOVEN noch den gesprochenen Dialog bei. In dem Bestreben, die möglichst scharfe Charakteristik

der Situationen wie der Personen auch in den Einzelzügen mit fast begrifflicher Bestimmtheit zu erreichen, wird der Meister darauf geführt, das einzelne Wort noch schärfer zu fassen, als es selbst MOZART thut. Dessen Melodik treibt noch vielfach aus dem »bel Canto« der Italiener hervor und bezwingt uns ebenso durch bezaubernde Süsse und Innigkeit, wie dramatische Wahrheit, aber sie ist dabei nicht so eng mit dem Wort verschmolzen, dass die treuste und feinste Charakteristik auch in ihren Einzelzügen dabei erreicht werden könnte. BEETHOVEN declamirt bereits viel schärfer, die einzelnen bedeutsamen Wörter betonend, aber immer doch so, dass er zwischen nur recitirendem und selbständig melodischem Gesange unterscheidet. Er entwickelt seine Melodien ebenso streng aus den Sprachaccenten wie seine Recitative; aber indem er jene zugleich fein, im Sinne des dramatischen Ausdrucks erwogen, abstuft, werden seine, bis zur Scene erweiterten Arien, Duette, Ensembles und Chöre zu echt dramatischen Formen von unvergänglicher Bedeutung. Seine Melodien verlieren dadurch etwas an der berückenden Weichheit und dem bestrickenden Klangzauber, aber sie gewinnen dafür an Ernst und Tiefe des treffend dramatischen Ausdrucks. Dabei gewährt der spätere Meister dem begleitenden Orchester eine ungleich bedeutsamere Antheilnahme an der Darstellung des Tondrama's, als MOZART, aber doch immer nur als »Operncomponist« und niemals als der grösste »Sinfoniker«. Als solcher zeigt er sich nur in seinen Ouverturen und der Zwischenactsmusik. Die Ouverturen zu »Coriolan«, zu »Egmont« und die zum »Fidelio«, die vierte nicht ausgenommen sind echte und rechte Orchesterprologe, welche sicher und entschieden die Stimmung bei den Hörern hervorrufen, in welchen er die dramatische Darstellung zum Genuss nicht nur, sondern zu dauerndem Gewinn, an sich vorübergehen lassen soll. Und das Gleiche gilt von seiner Zwischenactsmusik zu »Egmont« und der Einleitung zum zweiten Act der Oper »Fidelio«.

Im Uebrigen aber betheiligt sich das Orchester weniger selbständig noch als in des Meisters grosser Messe und dem letzten Satz der »neunten Sinfonie«; es hält sich in der Oper vorwiegend begleitend, den Gesang hebend und erläuternd, aber nirgends in der Absicht, ihn zu blosser Berichterstattung über die, dem Orchester zugewiesene Aufgabe herabzudrücken.

Der Meister hatte früh erkannt, dass zur instrumentalen Darstellung des, in seinem Geiste lebendig gewordenen Gehalts die straffste Formengestaltung nöthig ist, aber zugleich auch der ausführlichste und reich aus-

gestattetste Auf- und Ausbau derselben, wie er, wenn Wort und Gesang hinzutreten, nicht nöthig und auch gar nicht möglich ist. Das erläuternde gesungene Wort macht eine ausführlichere instrumentale Erörterung überflüssig und nahezu unmöglich. Daher wandte der grosse Meister seine Hauptthätigkeit den Instrumentalformen zu, die seiner Individualität das geeignetste Feld für seine genial schöpferische Thätigkeit darboten.

JOSEPH HAYDN machte sie zu den entsprechenden Ausdrucksformen für die, am Leben in Wald und Feld in seiner Phantasie erzeugten Bilder und der, in seinem Innern hervorgerufenen, naiv kindlichen freudeerfüllten Stimmungen. Was in der Natur bereits singt und klingt, erweckte in ihm das reichste und üppigste Leben, das dann der Meister in Gebilden von anmuthigster Schönheit in seinen Sinfonien und einzelnen seiner Werke für Kammermusik, vor allem in seinen Quartetten in Tönen darstellte. MOZART erfüllte auch diese Formen mit der ganzen eindringlichen Gewalt seiner Individualität, der herzgewinnenden Innigkeit seines ganzen Wesens.

Für BEETHOVEN wurden sie dann zu Formen, in denen er die Phantasiewelt schildert, in welche sich der Geist, als in das Reich idealer Freiheit, erhoben hat; in eine Welt, in der die drückende Luft der Erdatmosphäre nicht mehr zu spüren ist; von dem aus er heiteren Auges und ruhigen Herzens alles Irdische ohne Bangen und Beängstigung übersieht. Für BEETHOVEN wurden Sinfonie und Sonate zu organisch entwickelten Formen, in denen er zeigte: wie die Lösung des Conflicts, in welchen das Individuum mit der allgemeinen Weltordnung gedrängt wird, durch die Kunst zu lösen ist, was immer deren höchste Aufgabe sein und bleiben wird.

Weder HAYDN noch MOZART erfassten diesen Conflict, dem ja auch sie nicht entrinnen konnten, so tief wie BEETHOVEN. Ernste und tiefschmerzliche Kämpfe hatten auch jene beiden Meister zu bestehen, aber sie überwanden sie durch die kräftige Heiterkeit ihres Wesens, welche sich leicht mit den Erbärmlichkeiten des Irdischen abfindet, so dass sie bei der Schöpfung ihrer Kunstwerke hauptsächlich immer von der vollkommensten Weltharmonie getragen und umwoben erscheinen.

BEETHOVEN dagegen erfasste diese Gegensätze zwischen Welt und Ideal tiefer und zeigte damit, dass die Sonaten- (und Sinfonie-) Form als das rechte, in Tönen dargestellte Abbild dieses Kampfes der feindlichen Mächte entstanden ist. Jeder einzelne Satz stellt ihn der Hauptsache nach dar, und im letzten wird der endliche Sinn

des Ideals verkündet und gefeiert oder auch unentschieden gelassen. In diesem Sinne schuf BEETHOVEN auch die Menuett zum Scherzo um und gab dem Marsch, wo er ihn einführt, höhere Bedeutung als er im gewöhnlichen Leben erreicht. In den Menuetten, welche HAYDN und MOZART in der Sinfonie und deren verwandten Formen einführen, waltet nur übermüthiger Scherz und sprudelnde Laune, beide werden bei BEETHOVEN zum Humor vertieft, welcher das sogenannte »Scherzo« erzeugt.

Der Humor führt die Lösung des Conflicts zwischen Ideal und Welt dadurch herbei, dass er mit den Gegensätzen spielt, im Scherz ihnen die Schärfe nimmt und so im kühnen Fluge auf der Sonnenhöhe des reinen Ideals die allgemeine Weltharmonie aufbaut. BEETHOVEN's Sinfonien wurzeln, wie die von HAYDN und MOZART, im gemeinen Leben mit seinen drängenden und treibenden Mächten, aber sie führen zugleich hinaus aus der niedern Sphäre irdischer Endlichkeit in das verklärte Reich der Freiheit, in welchem der Geist ausruht von allem Ringen und Kämpfen und wenigstens zeitweise vergisst, dass er noch an die Erde gefesselt ist.

Seine unmittelbaren Nachfolger schon vermochten ihm nicht mehr dorthin zu folgen; dem Zuge der neuen Zeit einseitig gehorchend, versenkten sie sich in ihr eigenes, begrenztes »Ich« mit einer Emsigkeit, welche kaum Conflicte aufkommen liess; sie klagten und weinten ihre Schmerzen, die ihnen durch die eiserne Weltordnung bereitet wurden, in mehr oder weniger ergreifender Weise aus, und fanden eine gewisse Beruhigung darin und selbst eine Art von Wollust, mit ihren Schmerzen zu spielen. Die neue Lyrik, welche jetzt unter der regen Schaffensthätigkeit der Dichter und Musiker emporblühte, kennt kaum eine andere Aufgabe noch als: von den eigenen Leiden und Freuden in kunstvollen Formen zu berichten

Für die ersten beiden Sinfonien (Op. 21 und 36) die leitenden Ideen suchen wollen, erscheint als eine vergebliche Mühe; der Meister hatte wol selbst nur dunkle Vorstellungen, die wenig über die allgemeine Idee der Form hinausgingen. Da, wo ihm deutliche Vorstellungen vorschweben, versäumt er nicht, sie durch bestimmte Fingerzeige anzudeuten. Mit der »Sinfonie eroica« (Op. 56) erst werden diese Vorstellungen bestimmter und sie prägen sich dann auch den Werken erkennbar auf. Es ist hinlänglich bekannt, dass die »Eroica« durch das Bild eines Heros, des gewaltigen Napoleon, in der Seele des Tondichters erzeugt ist, wie dass die Idee der »Sonate appassionata« (Op. 57) in einer Sturmnacht entstand; wir erkennen die Entstehungsgeschichte der »Pastoral-Sinfonie« aus dem Werke selber, und ebenso,

dass die »B-dur-Sinfonie« (Op. 60) unter dem Eindruck eines weltgeschichtlichen Ereignisses geschrieben wurde. Die wachsende Herrschaft, die der Meister über alle Darstellungsmittel gewinnt, erzeugt in ihm dann die Lust an Lösung ungewöhnlicher Aufgaben, und je mehr er der realen Welt entfremdet wird, desto mehr zeigt er sich geneigt, jedes Ereigniss derselben in seine Tonwelt zu übertragen. Dabei schwindet ihm allmälig der Blick für jene äusseren Grenzen der Formen, welche das Verständniss des Kunstwerks erleichtern. Das, was er in den letzten Sonaten und Quartetten zu verkünden hat, ist so eigenartig und individuell zugespitzt, dass es die Formen in ihrer Ursprünglichkeit nicht mehr verträgt. In der »B-dur-Sonate« (Op. 106), dem »Cis-moll-Quartett« (Op. 131) und in der »neunten Sinfonie« erscheinen die Formen noch nur riesenhaft erweitert; in den andern sind sie dagegen nur ihrer allgemeinsten Idee nach noch vorhanden. Wir erkennen mit Gewissheit, dass es bunte und bewegte Bilder sind, die in der Phantasie des Meisters entstanden und Gefühle in ihm erregten, von bestimmter, aber doch so fein subjectiver Art, dass sie nur in rhapsodisch-recitativischer Weise, aber selbst nicht im Wort, denn sonst hätte er es mit hinzugezogen, Ausdruck finden konnten. Damit hatte der Meister seine Mission erfüllt, die keine andere war, als: die Ideen, welche die leitenden des Lebens sind in ihrer Wirkung auf Gemüth und Phantasie, den poetischen Inhalt des Lebens und der Natur darzustellen. Darum wendete er sich den grossen und breiten Instrumentalformen zu und jenen dramatischen Formen, die mit diesen verwandt sind. Durch ihre wunderbar feine und tiefe und darum unwillkürlich mit fortreissende Charakteristik ist des Meisters einzige Oper: »Fidelio« unstreitig das höchste, wol zugleich das innerlichst wirkendste dramatische Kunstwerk geworden.

In dieser Weise personificiren sich ihm auch die lyrischen Ergüsse des Messtextes in seiner »Missa solemnis« zu echt dramatischen Gebilden, welche die heiligen Gefühle der gesamten gotterfüllten Menschheit zur Darstellung bringen. Daher ist es auch erklärlich, dass Beethoven auf dem Gebiet des Liedes keine eigentliche Bedeutung gewinnen konnte. Die einzelne lyrische Stimmung an sich zum Darstellungsobject zu machen, vermochte er nicht. Wo sich ihm eine solche aufdrängt, geht er ihr gern in allen Beziehungen nach, um sie so ausführlich als möglich darzulegen. Er leitet mit Vorliebe den Erguss der einzelnen lyrischen Stimmung in einen andern hinüber, so dass keiner isolirt dasteht, sondern dass sich mehrere zum Ganzen fügen, wie in dem »Liederkreis an die ferne Geliebte« (Op. 98), und dann gelingt ihm auch jeder einzelne Ausdruck in seltener Treue. Aber

auch diese Lieder stehen an Wohllaut und Süsse den meisten seiner Instrumentallieder, die er in den Adagio's und Andante's seiner Sinfonien, Sonaten, Quartetten u. s. w. anstimmte, bedeutend nach. Auch die, einer wunderbaren und tiefen Innerlichkeit entströmenden Lieder GOETHE'S, in denen der Dichterheros einen neuen Liederfrühling hervorzauberte, vermochte in BEETHOVEN nicht die gleiche schöpferische Gewalt zu entzünden. Zu seinen frühesten Schöpfungen gehören die Lieder: »Wie herrlich leuchtet die Natur«, — »Kennst du das Land«? — »Herz mein Herz«, — »Kleine Blumen, kleine Blätter«, — »Es war einmal ein König«, — »Trocknet nicht«; das Lied: »Nur wer die Sehnsucht kennt«, hat er viermal bearbeitet, ohne den rechten Standpunkt dem grossen Dichter gegenüber zu gewinnen, den er instrumental in seiner Musik zu »Egmont« so leicht fand, als der, dem Dichter durchaus ebenbürtige Genius[1]).

Der Meister war keine eigentlich lyrische Natur und die Singstimme hatte ihm hauptsächlich als Verkünder des Gedankens Bedeutung; die lyrische Beschaulichkeit, welche den Gesang gern zu ihrem Verkünder macht, war seiner Individualität fremd; jener Meister, welcher die Entwickelung der Musik in dieser Richtung weiter führte, war schon thätig und starb wenige Jahre nach BEETHOVEN: FRANZ SCHUBERT.

---

[1]) Vergleiche des Verfassers »Geschichte der deutschen Lieder«. Berlin 1874.



SIEBENTE PERIODE.

DAS XIX. JAHRHUNDERT.



DIE SUBJECTIVE EMPFINDUNG WIRD ZUM INHALT DES KUNSTWERKS.



ange vor dem Beginn des neuen Jahrhunderts regte sich der Geist, welcher der Musik diese neue Richtung geben sollte, aber vorläufig erst auf andern Gebieten, und auch hier trieb er nur vereinzelte Früchte. Erst erfasst der Mensch sich in seinem Verhältniss zur Gesamtheit, ehe er sich selbst empfinden lernt, und so erscheint es auch ganz natürlich, dass jene grossen Meister die weiten und mächtigen Formen, in denen sie das Leben, die Leiden und Freuden der ganzen Menschheit darzustellen vermochten, vorwiegend pflegen. Allmälig erst beginnt der Geist des Künstlers dann sich in seiner lyrischen Isolirung, losgelöst von der Gesamtheit, zu erfassen, um die Einzelempfindung zum Darstellungsobject seines künstlerischen Schaffens zu machen. Dem entsprechend pflegt er jetzt die engeren Formen des Liedes und die verwandten Instrumentalformen von geringeren Dimensionen, und verengt und vereinfacht auch die grossen Formen, wo er sich ihnen zuwendet.

Diesen enger begrenzten lyrischen Formen begegnen wir zwar schon auch in früheren Jahrhunderten, aber die Lyrik jener Zeit ist immer noch Massenlyrik, in welcher das Einzelsubjekt wenig Beachtung findet; sie konnte daher zum Ausgangspunkt jener grossen und weiten Formen werden, die durch sie beeinflusst entstanden. Jetzt beginnen Dichter und Musiker diese Empfindung nur auf sich bezogen, zum Gegenstande künstlerischer Darstellung zu machen; sie erzeugt damit neue lyrische Formen und wirkt nothwendigerweise zersetzend auf die ältere Weise der Kunstgestaltung ein.

So lange die Künstler die grossartigen Erscheinungen und Ereignisse in Natur und Welt, die, an ganzen Völkerschaften oder deren hervorragenden Führern sich vollziehenden Geschicke mit unmittelbarer Gewalt auf sich wirken liessen, wurde ihr Empfindungsleben wie ihre Phantasie so mächtig und gewaltig genährt und erweitert, dass dort Bilder entstanden, deren äussere Darstellung immer grössere und mehr erweiterte Formen nothwendig machte. Auf diesem Wege gelangte dann auch das Einzelsubject zu jenem Reichthum des Innenlebens, der es allmälig zu der Selbstherrlichkeit und Selbstgenügsamkeit führte, weche es nicht nur veranlassten, sich selbst in seinen unmittelbaren Aeusserungen zum Darstellungsobjekt zu machen, sondern auch die grossen und gewaltigen Vorgänge ausserhalb in dem beschränkten Rahmen der eigenen Innerlichkeit anzuschauen. Während so die älteren Meister ihr eignes »Ich« an der Betrachtung der Aussenwelt erstarken liessen, erscheint diese bei den neueren nur noch im Lichte des enger begrenzten Einzelindividuums, und die Darstellungsformen mussten sich dem entsprechend nothwendigerweise dabei verfeinern, aber auch ganz entschieden verengen. Die grossen und breiten Musikformen werden in einzelne kleine, fein ausgeführte Stücke zerlegt, und es entstehen eng begrenzte neue, mit einem zugespitzt subjectiven Inhalt.



ERSTES KAPITEL.

DIE ROMANTIK.

Die Romantik ist das erste und höchste Product der, sich selbst befruchtenden Phantasie, der nur auf sich beruhenden Empfindung. Jene Dichterschule, welche im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts die mittelalterliche Romantik wieder lebendig zu machen versuchte, hatte sich hierbei zunächst die Aufgabe gestellt, die Poesie wieder dem Leben näher zu bringen; allein nur zu bald verlor sie dies Prinzip und verlief sich ins Phantastische. Die reale Welt erschien ihr bald nichtig und wenig erbaulich, und so baute sie sich eine eigene Welt, die in ihrem Widerspruch zur realen, nur aus verschwommenen Nebelbildern zusammengesetzt sein konnte. Diese Welt aber bietet gerade der Tonkunst ganz geeignete Objecte für ihre Darstellung. Die lichtvolle Geschäftigkeit der Elfen, welche die Luft bevölkern, die neckischen Scherze der in den Tiefen der Erde wohnenden Kobolde und Zwerge, die verzehrende Sehnsucht, welche die Wassergeister immer wieder zur Erde aufzusteigen treibt, der Zauber der Märchenwelt aller Zeiten und aller Länder, wie die Schrecken der, von Dämonen erfüllten Welt, sie alle finden treueste Darstellung und Entäusserung durch die Musik; diese erhält damit einen durchaus neuen Inhalt, und der Erste, der ihn zu gestalten wusste, ist: CARL MARIA (FRIEDRICH ERNEST) VON WEBER (Abb. 146).

Er wurde zu Eutin im Oldenburgischen am 18. December 1786 geboren. Sein Vater, FRANZ ANTON FREIHERR VON WEBER, hatte aus Liebe zum Theater seine ehrenvolle Stellung als fürstbischöflicher Verwaltungsbeamter aufgegeben, war Musikdirector und 1787 sogar Theaterunternehmer geworden. Als solcher lebte er abwechselnd in Nürnberg, Meiningen u. s. w. Unter solchen Verhältnissen ist es erklärlich, dass der geniale Sohn erst im Jahre 1796, als der Vater, ohne durch ein Theaterunternehmen in Anspruch

genommen zu sein, längere Zeit in Hildburghausen wohnte, regelmässigeren Unterricht erhielt. J. P. HEUSCHKEL wurde sein Lehrer in der Musik und wie WEBER in seinem kurzen »Lebenslauf« (1818) wörtlich berichtet: »legte



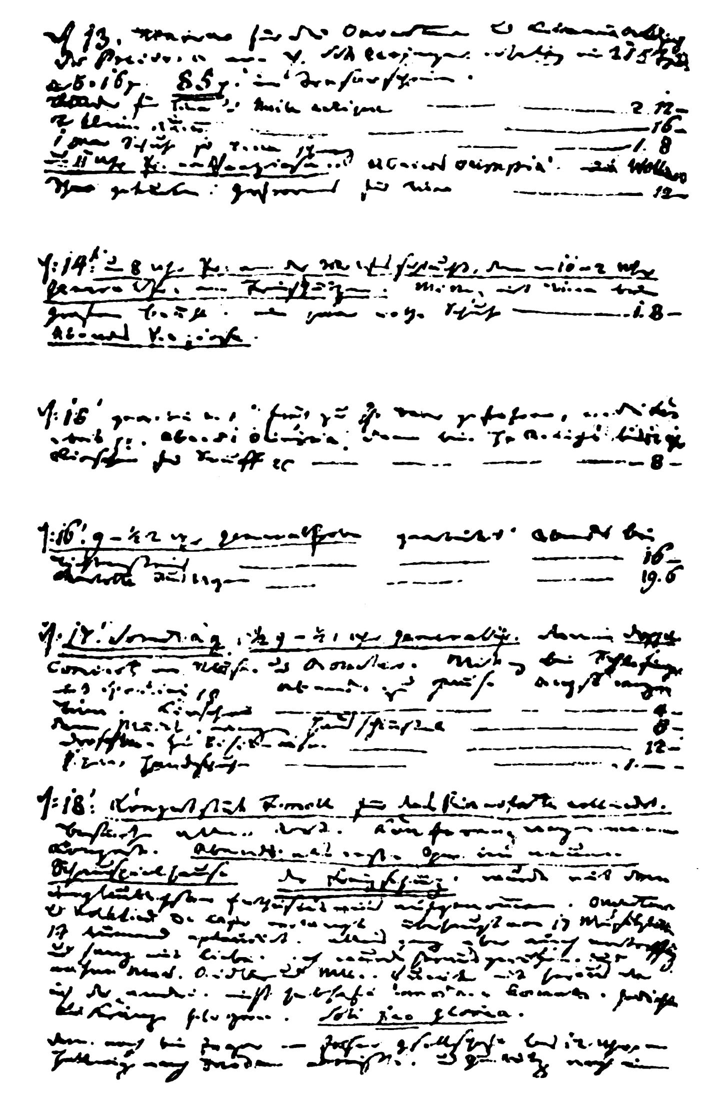
Abb. 147. CARL MARIA VON WEBER.

er den wahren Grund zur kräftigen, deutlichen und charakteristischen Spielart und zu gleicher Ausbildung beider Hände auf dem Clavier«. 1797 führte den Vater dann ein neues Theaterunternehmen nach Salzburg, und hier genoss CARL MARIA den theoretischen Unterricht von MICHAEL HAYDN, dessen erste Frucht jene Sechs Fughetten (Op. 1) sind, die 1798 bei MAYR in Salzburg gedruckt wurden. Ende des Jahres schon ging dann der Vater

nach München, und hier übernahm der Hoforganist J. N. KALCHER den Unterricht bei CARL MARIA; von diesem heisst es in der erwähnten Lebensskizze: »dass er ihm grösstentheils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauche der Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen vierstimmigen Satz verdankt«. Daneben entstanden eine Reihe Compositionen und selbst eine erste Oper: »Die Macht der Liebe und des Weins«, die sämmtlich mit dem Schrank, in welchem sie bei KALCHER aufbewahrt wurden, verbrannten. In jener Zeit war von SENNEFELDER die Kunst des Lithographirens erfunden worden; CARL MARIA wandte sich ihr mit lebhaftestem Interesse zu, und lithographirte sein Op. 2: »Variationen«, die er seinem Lehrer KALCHER dedicirte. Da er glaubte eine dabei besser verwendbare Maschine gefunden zu haben, zog er in der zweiten Hälfte des Jahres 1800 mit seinem Vater nach Freiberg, um das betreffende Material näher zu haben. Allein sehr bald verlor CARL MARIA das Interesse an der Sache, und so wandte er sich mit erneutem Eifer der Composition zu. Er schrieb seine zweite Oper: »Das (stumme) Waldmädchen«, die am 24. November 1800 in Chemnitz zur Aufführung gelangte. In Salzburg, wohin er sich mit dem Vater wieder gewendet hatte, schrieb CARL MARIA seine dritte Oper: »Peter Schmoll«, die 1803 in Augsburg aufgeführt wurde. In Wien, wohin sie später gingen, übernahm Abt VOGLER, nachdem JOSEPH HAYDN abgelehnt hatte, die weitere Ausbildung des Jünglings. Ein Jahr studirte dieser fleissig, dann ging er, von Abt VOGLER warm empfohlen, als Kapellmeister an das Stadttheater in Breslau. Hier begann er seine vierte Oper: »Rübezahl«, die indess unvollendet blieb. Im Mai 1806 folgte er einer Einladung des Prinzen EUGEN VON WÜRTTEMBERG nach Carlsruhe in Schlesien, und übernahm bei dieser Kapelle die Stellung eines »Herzoglichen Musikintendanten«. Hier schrieb er seine beiden Sinfonien in C und das Concertino für Horn. In Folge des Krieges löste der Herzog seine Kapelle auf, und WEBER ging mit seinem Vater nach Stuttgart, wo CARL MARIA Geheimer Secretair des Prinzen LUDWIG VON WÜRTTEMBERG und zugleich Musiklehrer von dessen Töchtern wurde. Am 26. Februar 1810 sahen sich Vater und Sohn gezwungen, Stuttgart zu verlassen. Von grossen Werken, die CARL MARIA hier schrieb, sind zu erwähnen: »Der erste Ton« und die Oper »Silvana«[1]). Die nächsten Jahre bis 1813 wurden für ihn zu Wanderjahren; er concertirte und dirigirte in den verschiedensten Städten, bis er 1813 im Februar als Kapellmeister der deutschen Oper in Prag wieder bleibenden Wohnsitz nahm. Mittlerweile hatte er auch seine sechste Oper: »Abu Hassan« (in Darmstadt) geschrieben ausser einer ganzen Reihe von anderen Werken aller Art. In Prag componirte er unter Anderem die Lieder aus KÖRNER's »Leyer und Schwert« und die Cantate »Kampf und Sieg«. Am 9. September 1816 schied er aus dieser Stellung, und nach einem längeren Aufenthalt in Berlin ging er als Hofkapellmeister und Director der deutschen Oper nach Dresden (18. Januar 1817), und hier schuf er jene Opern, mit denen er einen der

1) Diese Oper, die unter des Meisters eigner Leitung in verschiedenen Städten mit Erfolg in Scene ging, ist in neuester Zeit mit der, durch E. H. A. PASQUE ausgeführten Textveränderung und der durch H. LANGER, Kapellmeister in Mannheim, aus des Meisters Werken ergänzten Musik an verschiedenen Bühnen beifällig aufgeführt worden.

ersten Ehrenplätze in der Geschichte deutscher Kunst, wie im Herzen des Volkes erwerben sollte. Die erste derselben: »Der Freischütz«, wurde am 2. Juli 1817 in Dresden begonnen und ging am 18. Juni 1821 in dem neuerbauten Schauspielhause in Berlin mit einem Erfolge in Scene, wie er nur selten noch erreicht wurde. Der Meister selber berichtet in seinem Tagebuche darüber unterm 18.:



Die Oper wurde bald ein Zugstück für alle deutschen Bühnen und ist es bis heute geblieben. In siebzehn fremde Sprachen ist sie übersetzt worden.

Kaum geringeren Erfolg hatte die Musik zu »Preciosa«, die noch vor dem Freischütz am 14. März 1821 in Berlin gegeben wurde. »Euryanthe« componirte der Meister für Wien, wo sie am 28. October 1823 in Scene ging: »Oberon« aber schrieb er für London und dort ging sie am 12. April 1826 im Coventgarten-Theater zum ersten Male in Scene. Es sollte leider des Meisters letztes grosses Werk bleiben. Nachdem er am 25. Mai noch für die Sängerin Miss STEPHENS einen Gesang aus Th. Moore's »Lalla Rookh«, »From Chindara's warbling fount I come« componirt hatte, den er auch der Sängerin in seinem letzten Concert am 26. Mai am Flügel begleitete, überfiel ihn die vollkommenste Erschöpfung, und bereits am 5. Juni 1826 schied er aus dem Leben. Am 21. Juni wurde er in der Moorfields-Kapelle unter allgemeinster Theilnahme beigesetzt; 18 Jahre später erst auf vaterländischen Boden, am 15. December 1844, nach dem katholischen Friedhofe in Dresden übergeführt. In des Meisters Nachlass fanden sich unter anderm auch noch Skizzen zu einer neuen Oper: »Die drei Pinto's«, deren Textbuch von dem Enkel des Meisters FREIHERRN VON WEBER und die Musik von dem Kapellmeister MAHLER für die Bühnenaufführung bearbeitet wurde. In dieser Gestalt ging die Oper in Leipzig mit Beifall in Scene.

Zahlreiche Werke zeugen von des Meisters ausserordentlicher Fruchtbarkeit; doch nur mit einer kleineren Zahl derselben gewann er thatsächlichen Einfluss auf die Weiterentwickelung unserer Kunst. Es sind dies in erster Reihe jene dramatischen, mit denen er heute noch seinen Ehrenplatz unter den beliebtesten Meistern der Oper in alter Jugendfrische behauptet. Mit dem »Freischütz« hat er einem der wesentlichsten Grundzüge deutschen Gemüthes Ausdruck und künstlerische Darstellung gegeben. Das Dämonisch-Phantastische, das diesen Stoff belebt, hat von jeher im deutschen Gemüth immer den lebhaftesten Wiederhall gefunden. Namentlich gern beschäftigte sich die Phantasie mit dem vermeintlichen directen Eingreifen der finstern, menschenfeindlichen, höllischen Gewalten in die Geschicke der einzelnen Menschen und der vollzogenen Rettung durch das Christenthum. Das ist es auch zunächst, was diesem Stoff seine grosse Popularität sicherte. WEBER's Musik half ihm sie erst wirklich erringen. Für die musikalische Darstellung der Schauer und Schrecken des Höllenspukes hatte er ganz neue Mittel gefunden. Schon in der Ouvertüre werden sie wirksam; sie ziehen sich durch die ganze Scene des Max und begleiten das Erscheinen des Caspar, bis sie ausführlichste Verwendung finden zur Darstellung des ganzen Spukes in der Wolfsschlucht. Das war vor WEBER noch niemals in dieser Treue versucht worden. Als Gegensatz illustrirt er dann die reinen Charaktere mit um so glänzenderen Farben. Dem teuflischen Caspar gegenüber wird Max zum weichherzigen Träumer, erscheint Agathe wie aus Duft gewoben mit

mehr Blumen- als Mädchenseele, und sie erhält in Aennchen eine Art neckischen Schutzgeist. Nimmt man nun noch hinzu, dass bei der ganzen Darstellung das Localcolorit von grosser Wichtigkeit ist, dass Luft und Duft das Waldes, Jagdlust und ländliche Idylle als die thatsächlichen Voraussetzungen der ganzen Handlung treueste Berücksichtigung erfordern, so ist damit dargethan, dass die Musik vorwiegend decorativen Charakter annehmen musste. Wie der »Freischütz«, so bietet auch »Oberon« wenig Gelegenheit zu einer musikalischen, einheitlich dramatischen Entwickelung. Beide sind aus einzelnen Tableau's zusammengesetzt, welche die Musik mit einem magischen, unsere Sinne bezaubernden Scheine durchdringt und erleuchtet. Auch Agathe und Aennchen sind mit diesem wunderbaren Glanze ausgestattet, der, echt romantisch, ihre Gestalt schon zu verhüllen, die Umrisse zu verwischen beginnt. Sie rühren und entzücken uns; aber so tief uns zu erregen, wie die Gestalten eines GLUCK, und so mächtig uns in die Handlung mit hinein zu ziehen, wie die eines MOZART oder BEETHOVEN, vermögen sie schon nicht mehr. Der veränderten Stellung entsprechend, welche die Musik jetzt einnimmt, trifft diese schon mehr nur unsere äusseren Sinne, weit weniger unsere inneren. Noch mehr ist dies beim »Oberon« der Fall. In ihrer ganzen, wunderbar berückenden, mit unwiderstehlicher Gewalt wirkenden Schönheit wird uns die Zauberwelt der Feen und Elfen erschlossen und in blendendem Glanze vorgeführt. Der Einleitungssatz der Oberon-Ouvertüre, der erste Chor: »Leicht wie Feentritt«, die reizenden Instrumentalritornelle, welche die Ankunft Oberon's begleiten, sind die Wurzel einer ganzen, herrlich sich ausbreitenden Richtung unserer modernen Musikentwickelung geworden; jene prachtvollen Tonmalereien im Quartett: »Ueber die blauen Wogen«, oder in der Scene: »Geister der Luft, Erd' und Meer«, sind unzählig oft mit mehr oder weniger Geschick copirt worden.

Für die Lösung derartiger Aufgaben besass der Meister eine Menge von Mitteln, so dass die nachkommenden Geschlechter noch lange von ihm werden leihen müssen. Nur in sofern, als er diese ganze Welt vorwiegend mit seiner, in glühenden Farben arbeitenden Phantasie erfasst und nicht in demselben Maasse auch mit seinem Herzen, liess er den Nachgeborenen — MENDELSSOHN und SCHUMANN — noch Raum für ihre Thätigkeit auf diesem Gebiete. Diese Weise der Charakteristik erweist sich für die erträumte Welt der Romantik vollständig ausreichend und durchaus entsprechend; allein für die, der realen Welt entstammenden Personen erscheint sie, wie schon angedeutet wurde, nicht tief genug. Auch »Rezia«, wie »Hüon« werden hauptsächlich

ihrem äusseren Eindrucke nach mit reizenden Farben geschildert, die nur wenig von ihrer Innerlichkeit verrathen. Noch nie wol sind Coloraturen entsprechender und mehr charakteristisch verwendet worden wie in der Arie: »Seele, froh in Jubelklängen«, und auch in der Arie des Hüon: »Von Jugend auf in dem Kampfgewühl«, aber weiter erstreckt sich auch die Charakteristik nicht; der Meister beschränkt sich darauf, in seinen Figuren den Geist der Ritterlichkeit, der Aventüre, hoher, edler Weiblichkeit zu charakterisiren; aber sie auch zu individualisiren, wie es die Tragödie verlangt und wie dies GLUCK, MOZART und BEETHOVEN thaten, das unterlässt er meist; die Musik erlangt daher bei ihm auch nur mehr decorative Bedeutung. Aus dem Grunde errang auch seine »Euryanthe« nicht den grossartigen Erfolg, den die anderen beiden Opern und den die Musik zu »Preciosa« hatte. Meisterhafter fast noch als in diesen hat er in »Euryanthe« das Colorit getroffen. Vom ersten Tact der Ouverture bis zum letzten des ganzen Werkes umfängt und umfächelt uns die sagengetränkte Luft der Vergangenheit; weit unmittelbarer als Decoration und Costüme, als die hohen geschmückten Hallen und beflaggten Burgen, die sporen- und schwertklirrenden Ritter und die blonden Edelfräulein führt uns der Meister mit seiner Musik in jene Zeit der Abenteuerlust und mannhaften Ritterlichkeit. Aber die einzelnen Personen als ganz bestimmte Individuen auch musikalisch tief zu fassen und sie in ihrer Eigenart von innen heraus gestaltet hinzustellen, das gelang ihm nicht auch nur annähernd, wie den Meistern der dramatischen Musik der früheren Periode. Die Macht des rein sinnlich wirkenden Materials ist für ihn bereits verhängnissvoll geworden, so dass er nicht mehr die dramatische Entwickelung, sondern die dramatische Wirkung anstrebt. Dieser Zug zeigt sich auch in seinen Instrumentalcompositionen.

Für die Entwickelung des Liedes gewann diese Richtung wesentlichen Einfluss. WEBER wurde damit der volksthümlichste Sänger der Freiheitskriege. Aus dem neuen Geiste heraus, der 1813 die Patrioten aller deutschen Stämme erfasste, aus welchem ERNST MORITZ ARNDT, MAX VON SCHENKENDORF, FRIEDRICH RÜCKERT und THEODOR KÖRNER ihre Lieder sangen, sang auch CARL MARIA VON WEBER seine Weisen zu KÖRNER's »Leier und Schwert«. Die träumerische Innigkeit der alten Volksmelodie wusste er mit dem ganzen Glanz der neuen, mächtig nach aussen drängenden, nach Thaten durstigen Stimmung zu verschmelzen. Wir begegnen in seinen Liedern nirgend einer tief innerlichen oder sonderlich schön geformten Melodie, aber in allen lebt das ARNDT'sche:

»Lasst brausen, was nur brausen kann,
In hellen lichten Flammen«.

Unter seinen anderen Liedern finden wir auch manche fest gefügte und wolgeformte Melodie; aber auch diese sind immer noch meist nur durch das reizvolle berückende Colorit, das WEBER meisterlich beherrscht, hervorragend und bedeutsam.

Dieser eigenthümliche Zug führt ihn endlich auch darauf, das Instrumentalcolorit sorgfältiger zu pflegen als die Instrumentalformen. Seine Ouverturen wurden zu reizvollen Potpourri's, in den prächtigsten und eigenthümlichsten Klangmischungen ausgeführt, aber nicht zu Orchesterprologen im Sinne der vorerwähnten grossen Meister. Mit ganz besonderem Glanze wusste er das Klangwesen des Pianoforte zu entfalten. Seine Sonaten (Op. 24 in C-dur, Op. 39 in As-dur, oder in D-moll, Op. 49) vor Allem seine Polonaisen, Variationen oder einzelne Stücke, wie die »Aufforderung zum Tanz«, das »Rondeau brillante« (Op. 62) und vor Allem das effectreiche Concertstück haben die Claviertechnik ausserordentlich gefördert und zugleich das Klangwesen des Instruments zu immer freierer Verwendung erschliessen helfen, so dass dies immer bedeutsamer für die Weiterentwickelung der ganzen Richtung wurde.[1])

Die Empfindung erwies sich bereits schon nicht mehr stark genug, um das Darstellungsmaterial zu beherrschen, dies gewinnt die Oberhand; das Kunstwerk gelangt nicht mehr zu einem rückhaltslos offenbarten Inhalt; es verliert sich in gegenstandsloser Gefühlsschwelgerei oder in ein klingendes Tonspiel, für welches die Virtuosität der Ausführung einzige Bedingung ist, wie schon, wenn auch nicht im vollen Umfange, bei JOH. NEPOMUK HUMMEL (Abb. 148).

Der bedeutende Künstler ist in Pressburg am 14. November 1778 geboren. Den ersten Musikunterricht ertheilte ihm sein Vater, und als dieser 1785 von Schikaneder als Orchesterdirector nach Wien gezogen wurde, erregte der Knabe die Aufmerksamkeit MOZART's derartig, dass dieser ihn in sein Haus nahm und zwei Jahre hindurch unterrichtete. Von 1788 bis 1795 machte der junge Künstler dann mit seinem Vater Kunstreisen durch Deutschland, Dänemark, Holland und England und nahm bei seiner Rückkehr nach Wien Unterricht im Contrapunkt bei HAYDN und SALIERI. 1803 trat er in den Dienst des Fürsten ESTERHAZY, den er 1811 wieder verliess. 1816 wurde er als Kapellmeister nach Stuttgart berufen, 1820 in gleicher Eigenschaft nach Weimar, von wo aus er noch häufig Kunstreisen nach Petersburg, Paris, London u. s. w. machte, und überall errang er

---

1) Des Verfassers: »Carl Maria von Weber. Sein Leben und seine Werke«. Berlin, Oppenheim, bringt die eingehenden Nachweise.



ebenso als Clavierspieler, wie als Componist bedeutende Erfolge. Er starb am 17. October 1837 zu Weimar.

HUMMEL schrieb eine ganze Reihe von Werken aller Art: zwei grosse Messen, zwei Cantaten, mehrere Opern und einzelne Gesänge, aber nur einzelne seiner Clavierwerke haben weitergehende Bedeutung gewonnen. Wie er mit seiner grossen Pianoforteschule die Claviertechnik zu fördern wusste, so mit seinen Sonaten, Clavierconcerten und Fantasien, den Rondo's u. s. w. den Clavierstil der neuen Zeit.



Abb. 148. JOH. NEPOMUK HUMMEL.

Auch er war weder ein erfinderisches, noch grossartig combinirendes Talent; aber er hatte bereits einen feinen Sinn für Klangeffecte, namentlich für den Klang des Claviers, das er virtuos spielte. Auch er entwickelte, wie CLEMENTI, seine Clavierstücke aus Clavierpassagen von durchaus allgemeinem Inhalt, aber sie sind zugleich in dem Bestreben erfunden, besondere Klangwirkung zu erzielen, weit weniger, wie noch bei CLEMENTI, um bestimmte Formen zu gewinnen. Daher konnten seine Compositionen nur Bedeutung für seine Zeit gewinnen, und wenn einzelne, wie sein Etudenwerk (Op. 125), sein A moll-, H-moll- und As-dur-Concert, sein Sextett und die eine oder die andere Sonate sich noch

bis auf unsere Zeit in der Gunst der Künstler erhalten haben, so hat das seinen Grund nur darin, dass in diesen Werken die neuere Richtung in ihren Grundzügen festgestellt wurde. Das Instrument gewinnt einen so bestimmten Einfluss auf die Claviercomposition, dass selbst der verschiedene Gebrauch verschieden construirter Instrumente sich in der besondern Weise der Composition ausspricht. Der Klang der englischen Instrumente war voll und weit austragend, fast dem Tone der Holzblaseinstrumente ähnlich; der Ton des Wiener Flügels dagegen eleganter und glänzender und forderte die Bravour förmlich heraus, weil er nicht so weit austragend und nachklingend war. Die erhöhte Spielfülle musste ersetzen helfen, was dem Tone an innerer Sättigung fehlte. Zierlich und brillant ist der Clavierstil, der sich an diesem Wiener Flügel durch Virtuosen wie FRANZ XAVER STERKEL (1750—1817), DANIEL STEIBELT (1755—1823) und JOSEPH WÖLFEL (1772—1814) ausbildete und der dann bis zur reinen Klingelei bei Abbé JOSEPH GELINECK (1757—1825), FRANZ NACHBAUER (1760—1795) und den verwandten Lohnschreibern unserer Zeit sich verflüchtigte.

Das englische Pianoforte dagegen war mit seinem eigenthümlichen Klange, mit seiner einseitig wirkenden Verschiebung (una corda) das Instrument für die zarte, sinnig schwärmende und schwelgende, zuweilen auch in ziellosen Kraftausbrüchen anstürmende Sentimentalität geworden, und diese ist der Grundzug einer anderen Reihe von Claviervirtuosen wie JOHANN LUDWIG DUSSEK (Abb. 149).

Er wurde am 9. Februar 1761 in Czaslau in Böhmen geboren. Sein Vater ertheilte ihm früh auch Unterweisung in der Musik. Dann kam er als Chorknabe nach Iglau in Mähren; später wurde er Organist in Kattenberg und ging dann nach Prag, um Philosophie zu studiren. Darauf wurde er Organist in Mecheln, ging 1783 nach Hamburg, um von PHIL. EM. BACH sich noch weiter bilden zu lassen. In Berlin, wohin er ein Jahr später ging, errang er namentlich auch als Harmonikavirtuos Triumphe. In Petersburg, wohin er sich dann wandte, engagirte ihn der Fürst KARL VON RADZIWILL. 1786 ging er nach Paris und von da, in Folge der ausbrechenden Revolution nach London. Nach mancherlei Schicksalen und Erlebnissen eigener Art wurde er dem Prinzen LOUIS FERDINAND bekannt, der ihn jetzt an sich fesselte. Nach dem Tode desselben erhielt DUSSEK eine Anstellung beim Fürsten von Isenburg als Hof- und Hausmusiker und ein Jahr später beim Fürsten Talleyrand, mit dem er nach Paris ging. Er starb am 20. März 1812 bei St. Germain en Laye.

Bekanntlich war auch der Prinz LOUIS FERDINAND von Preussen (geb. am 18. November 1772; fiel in der Schlacht bei Saalfeld am 10. October 1806) nicht nur leidenschaftlicher Musikliebhaber, sondern als solcher auch selbstschöpferisch thätig. Seine überreiche Natur von

universeller Begabung liess ihn nirgend Befriedigung und volles Genügen finden. Weder ernste, streng wissenschaftliche Studien, denen er sich mit Eifer hingab, noch der Reiz des Sinnengenusses, den er eben so eifrig suchte, vermochten ihn ganz zu befriedigen; nur die Tonkunst, die er früh mit Feuereifer erfasste, bot ihm als Ausdruck für die Sehnsucht und den Schmerz seiner Seele Beruhigung und Linderung. Weder die mächtigen und gewaltigen Ereignisse, die jene Zeit bewegten, noch die Ideen, welche überall in wunderbarer Gewalt und mit umge-



Abbildung 149.

staltender Macht hervorbrachen, oder die Bilder aus der Vergangenheit bewegten seine Seele, sondern nur die Lust an süsser, wehmüthiger Schwelgerei des Gefühls, die sich nur selten kühner aufschwingt, immer aber eine gewisse Grösse und einen hohen Adel der Empfindung zeigt. Das aber ist auch Grund und Boden des DUSSEK'schen Clavierstücks. Auch aus diesem klingt nur eine weiche Empfindung, ohne irgend welche bestimmtere Physiognomie. Es erweckt selige, das Herz schwellende und aufregende Empfindungen, aber ohne die Seele damit zu sättigen und zu erheben.

So sind die Charakterstücke von DUSSEK: »La consolation«, das Rondeau: »Les adieux«, die Variationen über: »O ma tendre musette«, »Chanson du nord«, »Chanson hymen« und auch die Concerte und Sonaten gehalten. In diesen, wie in den Werken des Prinzen, lebt nur die süsse Lust an der Schwelgerei in schmerzlichen Gefühlen, und nur selten tritt in bestimmteren Umrissen eine lichte Gestalt hervor. Dass Beide diesen Inhalt noch für bedeutsam genug hielten, ihn den grösseren Formen der Sonate (und den verwandten des Trio's und Quartetts) aufzunöthigen, erscheint als eine Verkennung ebenso dieses Inhalts wie jener Formen.

Erst JOHN FIELD (1782 am 26. Juli in Dublin geboren; starb 1837 am 11. Jan. in Moskau) fand in seinen Nocturnen die rechte Form für diesen Inhalt. Die ganze Weichseligkeit, gepaart mit dem Adel und der Feinheit der Empfindung des Prinzen und seines Geistesverwandten DUSSEK, fasst er zu einer Stimmung zusammen, der er dann in der knappen Form des Nocturno Ausdruck giebt. Um diese formelle Festigung zu finden, musste er die Mittel des Ausdrucks wieder etwas beschränken; er konnte sie nicht in der Reichhaltigkeit verwenden, wie jene Beiden, und hierin namentlich beruht die Bedeutung von

FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN (geb. am 1. März 1809, gest. am 17. October 1849), dass er den, durch FIELD geschaffenen Formen wieder einen mannichfaltigeren Inhalt gab, und diesen mit den reichsten Mitteln der Darstellung offenbarte. Für dies romantische Ideal gaben selbstverständlich die Instrumente die entsprechenderen Darstellungsmittel; aber die Bereitwilligkeit, mit welcher sie auch den phantastischen Ausschweifungen sich fügten, hinderte die formelle Festigung des neuen Kunstwerkes. Diese wurde nur dadurch wieder herbeigeführt, dass der romantische Inhalt sich die Liedform zu eigen machte, und dass die damit gewonnene eigenthümlichere Form die Besondersgestaltung der Instrumentalformen beeinflusste.

Eine mehr vermittelnde Stellung zwischen alter und neuer Richtung suchte in dieser Zeit schon ein anderer Virtuos ersten Ranges zu gewinnen: LUDWIG SPOHR.

Der ausgezeichnete Meister des Geigenspiels ist am 5. April 1784 zu Braunschweig geboren. In Seesen, wohin der Vater bereits 1786 als Medicinalrath versetzt worden war, wurde ein musikkundiger französischer Emigrant DUFOUR auf das ungewöhnliche Musiktalent des Knaben aufmerksam und bewog den Vater dem Sohn zu gestatten, die Künstlerlaufbahn einzuschlagen. DUFOUR unterrichtete ihn im Violinspiel; theoretischen Unterricht genoss er in Braunschweig, wo er 1799 zum Kammermusiker ernannt wurde. 1803 unternahm er seine erste Kunstreise und fand überall als Componist wie als Virtuose glänzende Aufnahme. Seit 1805 wirkte

er dann als Concertmeister in Gotha und ging dann in gleicher Eigenschaft 1812 nach Wien. In den Jahren von 1817—1819 war er Kapellmeister am Stadttheater in Frankfurt a. M. und wurde nach wiederholten Concertreisen 1822 Kapellmeister am Hoftheater in Cassel, wo er, nachdem er hier noch zum Generalmusikdirector ernannt worden war, am 22. Octbr. 1859 starb.

Wie die grossen Meister der vergangenen Periode hat auch SPOHR versucht, die breiten Instrumentalformen und die dramatischen Formen mit dem neuen Inhalt zu erfüllen; aber dieser erwies sich doch nicht bedeutsam genug, dass der Meister in dieser Richtung als selbstschöpferisch gelten könnte. Dass es schon durchaus nur subjectives Empfinden ist, das er in seinen verschiedenen Werken mehr auszutönen als wirklich zu gestalten unternimmt, das beweisen vor Allem seine zahlreichen Lieder, in welchen sich zumeist die durch die Romantik erzeugte lyrische Selbstbeschaulichkeit, das Schwelgen in weichen Empfindungen und nebelhaften Bildern schaffend erweist. Seine Innerlichkeit erscheint reich genug, dass er den neuen Liederstil hätte finden können, wenn er nicht in dem vergeblichen Streben seine Individualität an grossen Ereignissen und Vorgängen auszuweiten versäumt hätte, sich eine grössere Fähigkeit der Formgebung anzueignen. Er schrieb Oratorien, Opern, Sinfonien und Concerte, Quartette, Trios, Duos, Cantaten, Messen, Psalmen, Hymnen und Lieder, und davon haben sich ausser seinen Concerten, mit denen er, wie mit seiner Grossen Violinschule die moderne Geigentechnik begründete, nur einige Lieder und seine Oper »Jessonda« lebensfähig erwiesen; von seinen Oratorien kaum: »Die letzten Dinge« — und »Des Heilands letzte Stunden«.

Der Meister erfasste auch seine dramatischen Stoffe mit dem höchsten künstlerischen Ernst und bediente sich nur der edelsten Ausdrucksmittel; allein er verliert sich in Einzelheiten, und sein Empfinden und künstlerisches Vermögen ist nicht stark genug, die Fülle von feinen Zügen zu einem imponirenden Ganzen zu verbinden. Auch die Oper »Jessonda« verdankt ihren andauernden Erfolg nur der herzbewegenden Art, mit welcher die einzelnen lyrischen Partien ausgeführt sind; aber der Meister versäumte auch hier, sie gegensätzlich zu gruppiren und durch Höhenpunkte abzugrenzen; ihre gleichmässige Aufeinanderfolge erzeugt schliesslich Monotie, namentlich von dem Moment an, in welchem sich der Conflict schärfer zuspitzt, als Tristan in die Handlung eingreift.

In andrer Weise war in derselben Richtung HEINRICH AUGUST MARSCHNER thätig, der sich direct von CARL MARIA VON WEBER beeinflusst erweist.

Er wurde am 16. August 1795 in Zittau geboren und ging, um die Rechtswissenschaft zu studiren, nach Leipzig; allein hier wandte er sich ausschliesslich der Kunst zu; studirte unter des Thomascantor SCHICHT's Leitung Composition; ging dann 1816 nach Wien und 1817 als Musiklehrer nach Pressburg. 1820 brachte CARL MARIA VON WEBRR die erste Oper MARSCHNER's: »Heinrich IV.« zu Aufführung, in Folge dessen dieser 1822 ganz nach Dresden übersiedelte. 1824 wurde er hier Kapellmeister am Hoftheater, gab die Stelle aber 1826 wieder auf und ging 1827 nach Leipzig, wo 1828 seine Oper: »Der Vampyr« zur Aufführung gelangte. 1829 schrieb er dann die Oper: »Der Templer und die Jüdin«. In Hannover, wo er 1830 Kapellmeister am Hoftheater geworden war, brachte er seine Oper: »Hans Heiling« zur Aufführung. 1859 ward er mit dem Titel Generalmusikdirector pensionirt und starb am 15. Decbr. 1861. Ausser den erwähnten Opern schrieb er noch eine ganze Reihe anderer, die aber keinen dauernden Erfolg errangen; ausserdem eine grosse Anzahl Lieder, die weitere Verbreitung fanden.

MARSCHNER war unstreitig für die dramatische Darstellung mehr begabt als SPOHR, allein es fehlt ihm die Tiefe und Innerlichkeit dieses Meisters, so dass auch er zu keinem recht dramatischen Stil gelangen konnte. Bewusst schloss er sich der Weise WEBER's an, der ihm natürlich an Originalität und Macht der Empfindung ungemein überlegen ist, nicht aber auch an regem Sinn für dramatische Entwickelung und Gestaltung. MARSCHNER unterstellt sich zugleich den Einflüssen MOZART's und BEETHOVEN's, und dadurch gewann seine Darstellung der Traumwelt der Romantik fast realistische Deutlichkeit. Während WEBER auch die Welt der Wirklichkeit mit romantischem Schein überzieht, zeigt MARSCHNER überall das Bestreben, nicht nur die äussere Umgebung so derb realistisch zu fassen wie nur möglich, sondern auch dem romantischen Spuk, der in sie hinein ragt, eine gewisse handgreifliche Gestalt zu geben. Sein gleichfalls mehr auf die äussere Darstellung gerichteter Sinn erfasst überall weniger den poetischen Gehalt, als vielmehr die rein reale Erscheinung des Lebens. Neben einzelnen fein angelegten und dem entsprechend ausgeführten Partien stehen andere, in denen die dramatische Wirkung mit den brutalsten Mitteln gesucht und erreicht wird. In dieser Weise sind diese Werke allerdings nicht ohne Einfluss auf die Entwickelung des sogenannten »Tondrama's« und der Grossen Oper der Gegenwart geblieben, und sie erhalten sich immer noch, wenn auch nur in bescheidenerem Maasse auf dem Repertoir.

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatten die Componisten ihre Thätigkeit auch der Pflege des Liedes wieder zugewendet. Während der energischen Bestrebungen für Entwickelung der dramatischen und der Instrumentalmusik war das Lied von den Meistern weniger

berücksichtigt worden. Noch 1737 konnte JOHANN FRIEDRICH GRAEFE in der Vorrede der »Sammlung verschiedener und auserlesener Oden« den Vorwurf erheben, dass die meisten deutschen Meister sich der Liedcomposition schämten. 1761 zählt MARPURG in seinen »Kritischen Briefen« (Hamburg 1741, Bd. II) schon 39 Sammlungen von Oden[1]) auf. In diesen sind es ausser GRAUN, TELEMANN, DOLES und QUANTZ namentlich MARPURG und die Schüler BACH's: CHRIST. NICHELMANN (1717—1761), J. FR. AGRICOLA (1720—1774) und PHIL. EM. BACH, welche eifrig Beiträge lieferten. Besonders thätig waren dann auf diesem Gebiete die Meister der volksthümlichen Musik: J. A. P. SCHULZ, ADAM HILLER, PETER VON WINTER, JOSEPH WEIGL, ANSELM BERNHARD WEBER, JOH. ANDRÉ, FRIEDR. HEINRICH HIMMEL, HANS GEORG NÄGELI, CONRADIN KREUTZER, FRIEDRICH SCHNEIDER u. A. Besonderen Aufschwung nahmen diese Bestrebungen, als die deutsche Dichtung wieder als ihre einzige Aufgabe erfasste: die verborgenen Mächte des bewegten Inneren zu entschleiern. Diese neue Phase der Dichtkunst beginnt für Deutschland schon mit JOH. CHRIST. GÜNTHER (1693—1723), von dem eine ganze Reihe seiner Lieder in Musik gesetzt wurden. Weniger bedeutend für die Entwickelung des Liedstils wurden die Lieder von HAGEDORN, GELLERT, LICHTWER, ZACHARIÄ, PFEFFEL; eben so die von KLOPSTOCK, GLEIM, UZ, EW. CHR. KLEIST, RAMLER und JACOBI.

Nachhaltigeren Einfluss gewannen die Dichter des sogenannten Göttinger Hainbundes: GOTTFR. AUG. BÜRGER, LUDW. HEINR. CHRISTOPH HÖLTY, die beiden Grafen zu Stolberg, JOH, HEINR. VOSS und MATTH. CLAUDIUS, zu deren Liedern namentlich die erwähnten volksthümlichen Componisten Melodien erfanden. Erst als GOETHE das unbewusste Naturgefühl in der gesamten deutschen Dichtung und namentlich im lyrischen Liede wieder zur Herrschaft brachte, beginnt die neue Periode, in welcher Melodie und Begleitung die geheimsten und feinsten Züge des menschlich-empfindenden Herzens darlegen, so dass der grösste deutsche Dichter zugleich der Schöpfer des modernen Liedes wurde. Dieser Entwickelungsprozess stellt sich uns natürlich wieder in verschiedenen Phasen dar. Das Lied quillt bei GOETHE so unmittelbar aus dem unendlich reichen und tief bewegten Innern heraus, dass die Worte selbst schon eine bezaubernde Sprachmelodie durchklingt, welche der Componist nur zu fixiren braucht, um einen reizvollen Gesang zu erhalten. Das erscheint als die erste Auf-

---

1) Wie die Lieder in jener Zeit genannt wurden. Siehe des Verfassers »Geschichte des deutschen Liedes«.

gabe, welche sich die Componisten wieder stellten. Schon 1770 erschienen GOETHE'sche Lieder mit Melodien in »Neue Lieder in Melodien gesetzt von BERNHARD THEODOR BREITKOPF«; ihm folgte SIGMUND Freiherr VON SECKENDORFF, der den allerdings etwas dilettantischen Versuch machte, Lieder wie »Der Fischer«, »Das Veilchen« und »Der König von Thule« tiefer musikalisch zu bearbeiten.

Der erste, welcher wenigstens die Sprachmelodie der GOETHE'schen Lyrik zu notiren verstand, ist: JOH. FRIEDR. REICHARDT (Abb. 150).



Abb. 150. JOHANN FRIEDR. REICHARDT.

Er wurde in Königsberg in Preussen am 25. November 1752 geboren; da er früh Talent zur Musik zeigte, erhielt er auch die nöthige Unterweisung in dieser Kunst, mit der er so vertraut geworden war, dass er, trotzdem er sich einen anderen Lebensberuf erwählt hatte, 1775 als Nachfolger AGRICOLA's Hofkapellmeister Friedrichs des Grossen werden konnte. Als solcher entwickelte er indess unter dessen Nachfolger erst eine bedeutendere Thätigkeit; er componirte mehrere Opern, Cantaten und dergleichen, die auch nicht ohne Erfolg blieben. Besondere Verdienste erwarb er sich um die Concertmusik und um die Pflege der GLUCK'schen Opern. Später fiel er beim König in Ungnade und 1794 verlor er seine Stellung, wurde aber 1796

zum Salzinspector in Halle ernannt. Nach des Königs Tode (1797) trat er zwar wieder in die Oeffentlichkeit mit mehreren Werken, allein nicht wieder in seine Stellung oder eine dem entsprechende. Erst nach dem Tilsiter Frieden wurde er (1808) Kapellmeister in Cassel, allein auch hier konnte er keine entsprechende Thätigkeit gewinnen; er ging bald darauf nach Wien und von dort zurück nach Giebichenstein bei Halle, wo er am 17. Juni 1814 starb.

REICHARDT war auch als Kritiker und Kunsthistoriker thätig, und sein »Musikalisches Wochenblatt«, wie die »Monatsschrift« sind nicht ohne Werth für die Kunstgeschichte geblieben. Daneben schrieb er eine bedeutende Zahl von Opern, Oratorien, Cantaten und kirchlichen Tonwerken aller Art; aber nur mit seinen Liedern und Balladen nahm er thatsächlich Antheil an der Weiterentwickelung unserer Kunst. Seine ersten Sammlungen enthalten noch keine GOETHE'schen Texte. Erst der zweite Theil der »Lieder und Oden«, der 1780 erschien, enthält von GOETHE'schen Gedichten: »Das Veilchen auf der Wiese stand«, »Ihr verblühet, weisse Rosen« und »Aus vollen Athemzügen«. Der dritte Theil, der 1781 erschien, brachte dann: »Wie herrlich leuchtet mir die Natur« und »Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll«, »Den künftigen Tag«, »Mein Mädchen ward mir ungetreu«, »Feiger Gedanken, bängliches Schwanken«, »Im Felde schleich' ich still und wild«, »Warum ziehst du mich unwiderstehlich« und »Liebliches Kind« (in zwei Bearbeitungen). Jede der verschiedenen Sammlungen, die er nach dem veröffentlichte, enthält verschiedene Lieder zu Texten von GOETHE. 1809 erschien dann eine erste Sammlung »Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik von J. F. Reichardt«. Wol ist der Einfluss GLUCK's und auch MOZART'S unverkennbar, ebenso wie der der älteren Liedercomponisten AGRICOLA, NICHELMANN und RUST, aber auf dem Gebiete der musikalischen Lyrik den neuen Ton angeschlagen zu haben, dies Verdienst bleibt REICHARDT ungeschmälert.

Mit grosser Treue geht er den Sprachaccenten nach und stellt sie zu einem wohlgefügten, melodischen Gebäude zusammen. Damit aber gab er für die musikalische Gestaltung der Lyrik GOETHE's die erste fruchttragende und weiter wirkende Anregung. An das SCHULZ'sche Lied anknüpfend, construirte er die Sprachaccente zur Melodie und gab dieser zugleich ein gut Theil jenes anziehenden Klangzaubers, der die Worte bereits durchzieht. Dabei glückte ihm auch manches SCHILLER'sche Lied, wie: »Des Mägdleins Klage«, durch welches der Ton der Romantik so vernehmlich hindurchklingt, dass man annehmen möchte, SCHUBERT habe diese Composition gekannt und sich durch sie zu seiner Behandlung des Liedes anregen lassen. Früher noch

schlug REICHARDT diesen eigenthümlichen Ton in seinem, wol am weitesten verbreiteten Liede: TIECK'S Lied zur Nacht: »Im Windsgeräusch, in stiller Nacht« an.

Nur indirect, aber doch ausserordentlich durchgreifend hat REICHARDT's Zeitgenosse, der Stifter der Berliner Singakademie, der schon desshalb seinen Platz hier verdient, CARL FRIEDR. CHRIST. FASCH (Abb. 151) diese Richtung gefördert.

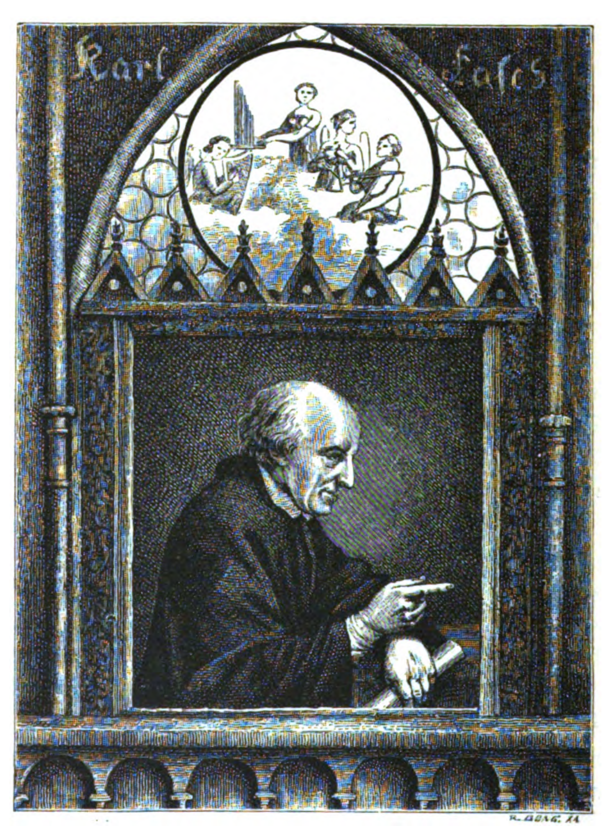


Abb. 151. CARL FRIEDR. CHRISTIAN FASCH.

Geboren ist er am 18. November 1736 zu Zerbst, wo sein Vater als fürstlicher Kapellmeister wirkte. Von ihm erhielt der Sohn auch den ersten Musikunterricht. 1750 wurde er Schüler des Concertmeisters HERTEL in Strelitz; ein Jahr später ging er nach Klosterbergen bei Magdeburg, um dort seine wissenschaftliche Bildung zu vervollständigen. Im Jahre 1756 wurde er bereits zweiter Cembalist bei der königlichen Kapelle in Berlin und hatte als solcher, abwechselnd mit PHIL. EM. BACH den König Friedrich II. auf dem Flügel zu begleiten. Nach AGRICOLA's Tode (1774)

musste er die Direction der Oper übernehmen, die er selbst dann noch führte, als bereits REICHARDT Kapellmeister geworden war. Erst 1776 übernahm dieser die Leitung der Oper. Seit frühester Zeit hatte FASCH immer eine besondere Vorliebe für den mehrstimmigen Gesang, dessen Pflege er sich ganz besonders eifrig widmete und die ihn schliesslich zum Schöpfer der Berliner Singakademie machte, nach deren Muster bald sich ähnliche Vereine zur Pflege des Gesanges verbreiteten. Schon seit 1789 hatte er im Hause einer Schülerin ab und zu Vocalconcerte veranstaltet. Im Sommer 1790 aber fanden sich unter seiner Leitung elf gesangkundige Dilettanten zur Uebung im mehrstimmigen Gesange zusammen; damit aber war die Gesellschaft begründet, die nicht nur für Entwickelung der Musik in Berlin, sondern in ganz Deutschland von folgenschwerer Bedeutung werden sollte. Bei dem Tode des Stifters FASCH, der am 3. August 1800 erfolgte, zählte sie bereits 147 Mitglieder.

Zu seinen zahlreichen Compositionen, meistens in mehrstimmigen Gesangswerken bestehend, gehören auch mehrere Lieder; allein sie konnten nicht seine Bedeutung begründen. Diese gewann er nur durch die eingehende Pflege, welche er dem italienischen Kirchengesange zuwandte. Indem er, gegenüber der leichtfertigen Melodie der italienischen Oper und den mancherlei aus der Profan-Musik eindringenden Elementen, die ernster wirkende Harmonik, in lebendiger Mehrstimmigkeit dargestellt, pflegte, half er den Geist mit erzeugen, aus dem heraus das neue Kunstwerk geboren werden sollte, und er wusste zugleich seine besondere Physiognomie zu bestimmen, indem er namentlich die Neapolitanische Schule, mit ihrem mehr sinnlich reizvollen Charakter zum Hauptzweck seiner Thätigkeit machte. Daher ist es erklärlich, dass sein unmittelbarer Schüler, CARL FRIEDRICH ZELTER (Abb. 152), direct bedeutungsvoll für die Weiterentwickelung des neuen Liedstils werden konnte, und dass dieser überhaupt in Berlin besonders eifrige Vertretung fand.

ZELTER ist am 11. December 1758 in Berlin geboren und wurde von seinem Vater, einem Maurermeister, früh für dies Handwerk bestimmt. Mit grösserem Eifer aber ergab sich der Knabe früh auch der Musik, und als er, nach vollendetem 17. Jahre, zu energischer Vorbereitung für seinen Beruf veranlasst wurde, vermochte er nicht der geliebten Musik untreu zu werden. Er nahm Unterricht in der Composition bei FASCH und als er am 1. December 1783 zum Meister gesprochen wurde, hatte er auch bereits bedeutende Fertigkeiten und Kenntnisse in der Ausübung der Musik gewonnen, so dass er von seinem Lehrer FASCH als Assistent bei den Uebungen der Singakademie verwendet werden und nach dessen Tode die Leitung übernehmen konnte. In dieser Stellung wirkte er so erfolgreich, dass ihn die Akademie der Künste 1806 zu ihrem Mitgliede ernannte. 1808 gründete er die Liedertafel — den Männergesangverein — der erste seiner Art, nach dessen Muster sehr bald gleichfalls zahlreiche in allen Gauen Deutschlands entstanden. Im Auftrage des Cultus-

ministers gründete er 1819 das Institut für Kirchenmusik; 1827 sah er endlich noch auch einen Lieblingswunsch in Erfüllung gehen: am 8. April erfolgte die Einweihung des, nach seinem Plane gebauten eigenen Besitzthums der Singakademie, in welchem diese seitdem ihre Uebungen und Aufführungen veranstaltete und das nach ihr seinen Namen führt. ZELTER starb am 15. Mai 1832 — wenige Wochen später als GOETHE — mit dem er seit 1796 in engster Freundschaft verbunden war.

Es waren namentlich die Melodien ZELTER'S, welche für den Grossmeister der lyrischen Dichtung anziehend wurden; eine Melodie



Abb. 152. CARL FRIEDRICH ZELTER.

ZELTER's zu dem Liede von FRIEDRIKE BRUN: »Ich denke dein, wenn sich im Blüthenregen«, das REICHARDT in seiner »Musikalischen Blumenlese« veröffentlicht hatte, machte einen so tiefen Eindruck auf GOETHE, dass er ihr einen neuen Text unterlegte: Nähe des Geliebten: »Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer vom Meere strahlt«. Die Melodie ist weder reich ausgestattet, noch tiefer angelegt oder ausgeführt, aber sie entbehrt nicht eines gewissen Klangreizes, den nur einzelne Lieder von REICHARDT besitzen, und dass er hier sich in reinster Form geltend macht, wurde für GOETHE anziehen-

der, als die gewaltige Weise, mit der er bei BEETHOVEN hervorbricht, oder die leidenschaftliche Glut, mit der er bei SCHUBERT verbunden ist. Allmälig gelangte ZELTER dahin, mit grosser Treue und Feinheit die Sprachmelodie zu fixiren, die schon GOETHE's Worte durchdringt. Ganz besonders bezeichnen die Melodien ZELTER's zu den Mignon-Liedern den Standpunkt, den er selbst in einem Briefe an GOETHE vom September 1825 kennzeichnet: »Sehr wol erinnere ich mich,« heisst es darin, »wenn ich Schillern und Dir Eure Gedichte vortrug, dass Ihr dabei nicht ohne Geberden waret, ja Ihr agirtet, als wenn Ihr unwillkürlich darstellen müsstet, was Ihr empfandet, und was konntet Ihr natürlichermaassen empfinden, wenn es nicht der Grund war, auf welchem sich Euer eigenes Ideal abgebildet fand! Seit dieser Zeit habe ich nicht wieder daran gedacht, eine neue Melodie zu erfinden, vielmehr nur diejenige aufzusuchen, die Euch selbst unbewusst vorgeschwebt, wenn Ihr eine bestimmte Empfindung offenbaren gewollt.« Diesen Standpunkt hält er mit grosser Entschiedenheit fest, und er wurde damit der Meister des Liedes, der den ersten Anstoss gab, den Liederfrühling auch musikalisch hervor zu zaubern, den GOETHE durch seine Dichtungen wach gerufen hatte. Seine Melodien zu »Schäfers Klagelied«, zu Clärchens Lied: »Freudvoll und leidvoll«, oder zu Gretchens Lied: »Mein' Ruh' ist hin«, zu: Der Verliebte: »Hab' oft einen dummen düstern Sinn«, oder: Der Jäger: »Es ist ein Schuss gefallen«, sind direct aus der Sprachmelodie entstanden, und für sie, und noch mehr für die naiven schalkhaften Lieder war diese Weise der leichten und doch charakteristischen, der Stimmung nicht weniger wie den Worten treu angepassten Melodiebildung vollständig entsprechend; und weil ZELTER sie zugleich mit nicht geringerer Wärme der Empfindung erfasste, so war sie selbst für die romanzenhaft gesungenen, wie: »Das Wasser rauscht«, »Hoch auf dem alten Thurme«, »Es war ein König in Thule«, vollständig ausreichend, und sie wurden so lange gesungen, bis die jüngeren Meister des Liedes neue Weisen sangen, die nicht minder eng der Sprachmelodie angepasst sind, wie die ZELTER'schen, zugleich aber auch den Gefühlsinhalt in eigener, durchaus selbständiger Weise gestalten[1]). Sein Verdienst: die volksthümliche Weise der Melodiebildung mit dem von REICHARDT angeschlagenen lyrischen Grundton eng verschmolzen und eine Reihe trefflicher Melodien gefunden zu haben, bleibt ihm ungeschmälert, und nur der grössere Meister des Liedes, FRANZ SCHUBERT, vermochte es zu verdunkeln.

---

[1]) Den ausführlicheren Nachweis bringt des Verfassers »Geschichte des deutschen Liedes«.

Zwei Berliner Meister schlossen sich diesen Bestrebungen eng an, LUDWIG BERGER (geboren am 18. April 1777, gestorben am 16. Februar 1839) und BERNHARD KLEIN (geboren 1794, gestorben am 9. September 1832), die beide, ein Jeder in seiner Weise, die ganze Richtung weiter zu führen versuchten. LUDWIG BERGER war ein trefflicher Clavierspieler und wusste mit Erfolg, namentlich in seinem Cyklus: »Die schöne Müllerin« (Op. 11), das Clavier dem neuen Ausdruck schon mehr dienstbar zu machen, während BERNHARD KLEIN seinen Melodien erhöhteren sinnlichen Reiz zu geben wusste. Er war für Männerchor mit Vorliebe thätig, und den erhöhten sinnlichen Klang dieser Stimmverbindung eignete er auch seiner Liedmelodie an, so dass in einzelnen seiner Goethe-Lieder schon eigenes und persönliches Empfinden hindurch zu klingen scheint.

Während so im Norden Deutschlands im Ausgange des 18. Jahrhunderts die entsprechende Ausdrucksform des neuen lyrischen Inhalts gesucht und in ihren Grundzügen auch gefunden wurde, hatte ein, im Süden lebender und wirkender Componist, der Schul- und Zeitgenosse Schiller's — JOHANN RUDOLPH ZUMSTEEG — die Ballade gleichfalls in ihren Grundformen festgestellt.

Als der Sohn eines pensionirten Kammerlakai des Herzogs Karl von Württemberg zu Sachsenflur im Odenwald am 10. Januar 1760 geboren, hatte er Aufnahme in der Militärschule auf der Solitude bei Stuttgart gefunden. Anfangs sollte er Bildhauer werden; allein da früh seine Begabung für Musik hervortrat, so erhielt er die nöthige Ausbildung; er wählte das Violoncello zu seinem Instrument und erhielt Unterricht in der Composition von dem Kapellmeister POLI. Mehr als diesem verdankt er dem Studium der Werke von MATTHESON, MARPURG und d'ALEMBERT. Mit seinem Mitschüler SCHILLER schloss er hier ein inniges Freundschaftsbündniss, und dies wurde entscheidend auch für die Richtung, welche sein Talent nahm. Wol wandte er sich mit Eifer auch der dramatischen und der Instrumentalmusik zu; aber seine Haupterfolge, die ihm zugleich einen Platz in der Entwickelungsgeschichte unserer Kunst sichern, errang er doch auf lyrisch-epischem Gebiete, auf das er namentlich durch SCHILLER hingeführt wurde. Nach POLI's Tode wurde er dessen Nachfolger als Kapellmeister, und in dieser Stellung schrieb er auch mehrere Opern: »Die Geisterinsel«, die 1798, und »Das Pfauenfest«, die 1802 mit bedeutendem Erfolge in Stuttgart in Scene gingen. Ausserdem sind zu nennen: »Zalaor« und die letzte Oper: »El Bondokani« oder »Der Kalif von Bagdad«, die er kurz vor seinem, am 27. Januar 1802, plötzlich und unerwartet erfolgten Tode beendete.

Auch ZUMSTEEG war keine eigentlich selbstschöpferische Natur; sein Balladenstil ist vorwiegend mehr das Product eines verständigen Calcüls, als genialer Inspiration. Seine ungewöhnliche Bildung erleich-

terte ihm das erfolgreiche Studium der älteren Meisterwerke, und als MOZART mit seinen Werken hervortrat, war ZUMSTEEG einer der ersten, der sich unter den Einfluss derselben stellte. Der neue Instrumentalstil, die versuchte scenische Erweiterung des Liedes und die noch immer beliebte Form der Cantate, gaben ihm die nöthige Anleitung zur Erweiterung der Romanze. Er versuchte diese zu dramatisiren, indem er Handlung und Charakter in den Bereich seiner Darstellung zog. Der volksthümliche Romanzenstil bildet so bestimmt die Grundlage der Behandlung seiner Ballade, dass er selbst in den ausgeführteren, wie: »Ritter Toggenburg«, »Die Büssende«, »Die Entführung«, »Leonore«, »Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn«, fortwährend auf sie zurückgeführt wird. Stetig folgt er dabei der fortschreitenden Handlung in dem Bestreben, oft mit einem grossen Aufwande von Mitteln auch diese musikalisch darzustellen, und er fand nur noch nicht den rechten Ton dafür, weil seine wirklich schöpferische Begabung nicht stark genug war. Es entgeht ihm kaum ein Zug der Handlung, den er nicht auch darzustellen unternimmt; allein er gewinnt nicht den einheitlichen Balladenton, der alle die vereinzelten Momente der Darstellung zu einheitlicher Gesamtwirkung bringt. Diesen fand mit genialem Instinkt wieder JOHANN CARL GOTTFRIED LÖWE.

Dieser bedeutendste Balladen-Componist des Jahrhunderts ist am 30. November 1796 in Löbejün bei Halle a. S. geboren. Seine bedeutenden Anlagen für Musik fanden erst durch seinen Vater und dann in Halle, wo er das Gymnasium der Francke'schen Stiftungen und später die Universität besuchte, die entsprechende Förderung. Der Universitätsmusikdirector TÜRK hatte ihn früh schon in den Stadtsingechor aufgenommen; durch sein Talent veranlasst, setzte ihm der damalige König von Westphalen, HIERONYMUS NAPOLEON, 1811 ein Stipendium aus, das ihn in den Stand setzte, bei TÜRK Unterricht in der Theorie der Musik zu nehmen. Mit der Auflösung des Königreichs (1813) ging auch das Stipendium für ihn verloren. Dies und das kurz darauf erfolgende Ableben TÜRK's veranlasste LÖWE, seine Gymnasialstudien wieder aufzunehmen. 1817 bezog er dann die Universität, um Theologie zu studiren. In dieser Zeit begann er bereits Balladen zu componiren, und mit den ersten schon: »Treuröschen«, »Wallhaide« und »Erlkönig« hatte er die rechte Form für diese Gattung gefunden. 1820 entsagte er der Theologie und ging als Cantor und Gesanglehrer des Gymnasiums nach Stettin, 1866 wurde er pensionirt; er ging nach Kiel und hier starb er am 20. April 1869.

Auch einige seiner Oratorien, wie: »Die Siebenschläfer«, »Johann Huss«, »Guttenberg«, »Die Apostel von Philippi« und »Die eherne Schlange« u. A. waren einst sehr beliebt. Auf diesem Gebiete vermochte er indess keine weitere Bedeutung zu gewinnen; während er auf dem der Ballade in dem bereits angedeuteten Sinne entschieden

neuschaffend wirkte. Den volksmässigen Romanzenton gewinnt er in der mehr rhetorischen, aber vollständig in sich abgerundeten Melodie, die sich in der Regel nicht, wie die der Romanze auf ein ganzes Versgefüge erstreckt, sondern nur auf eine oder zwei Zeilen desselben; diese behält er, je nach der wechselnden Situation etwas verändert, während der ganzen Ballade bei, so dass sie die ganze Darstellung durchzieht, wie der Grundton die Sprachmelodie. Dabei kommt natürlich auch die Clavierbegleitung zu erhöhter Wirksamkeit. Die Romanze erfordert ihren Beistand weniger, diese wird hinreichend durch die Melodie charakterisirt. Bei der Ballade soll die Handlung möglichst treu auch musikalisch dargestellt werden; das ist aber meist nur mit Hülfe der Clavierbegleitung möglich. Die einfach metrische Form der Ballade von UHLAND fügte sich dieser Behandlung am leichtesten. Die ganze Musik zu: »Der Wirthin Töchterlein«, ist hauptsächlich nur aus der einen, zur ersten Zeile erfundenen Melodie entwickelt, wie die in ihrem Geiste behandelte Clavierbegleitung. Gegen den Schluss, als die tragische Katastrophe etwas näher rückt, werden noch fremde Mittel eingeführt, aber so, dass sie auf die ursprüngliche Melodie hinweisen und zurückkehren. Aehnlich ist: »Der Abschied: Was klinget und singet die Strassen herauf« angelegt, aber zugleich in grösserem Bilderreichthum ausgeführt. In den nordischen Balladen: »Elvershöh« und »Herr Oluf« erhält dann die Clavierbegleitung einen bedeutenderen Antheil, um das geschäftige, den Menschen nicht immer freundliche Treiben der Elfen darstellen zu helfen. Ein Meisterstück ist der »Erlkönig«; musterhaft sind ferner: »Walpurgisnacht« (von Alexis) und »Der Mutter Geist«. Die Balladen: »Goldschmieds Töchterlein«, »Die nächtliche Heerschau«, »Die Braut von Corinth«, »Mahadoeh«, »Heinrich der Vogler«, »Der Mohrenfürst« und die grosse Zahl seiner Legenden entwickeln alle einen grossen Reichthum von Bildern und Scenen, die LÖWE mit grosser Wahrheit und Energie zeichnet und die er hervortreten lässt aus jenem ursprünglichen Balladentone, der alle durchzieht. — Mit nicht minderem Eifer war LÖWE auch auf dem Gebiete des Liedes thätig, ohne indess hier mehr als nur vorübergehende Beachtung zu erreichen. Nur einzelne seiner Lieder waren zeitweise bekannt und beliebt. Der Meister, welcher das Lied zu höchster Vollendung führen sollte, wurde nur wenige Monate später geboren als LÖWE: FRANZ PETER SCHUBERT (Abb. 153).

Auch er wurde weniger durch Unterweisung, als vielmehr durch die praktische Musikübung auf seinen speciellen Beruf vorbereitet. Er ist am 31. Januar 1797 zu Wien in der Vorstadt Himmelpfortgrund geboren und blieb bis zu seinem elften Jahre im Vaterhause, einem Lehrerhause, in dem

fleissig Musik getrieben wurde, zu deren Uebung man auch ihn früh herangezog. Im October 1808 wurde er dann als Singknabe in die kaiserliche Hofkapelle aufgenommen und gewann als solcher einen Platz in dem Stadtconvict. Da er auch bereits eine ziemlich bedeutende Fertigkeit im Violinspiel erreicht hatte, so theilte man ihn dem kleinen Convictorchester zu, und hier zog er bald die Aufmerksamkeit des Dirigenten RUCZIZKA auf



Abbildung 153.

sich, der ihm später selbst häufig die Direction übertrug. Früh regte sich in dem genialen Knaben der Schaffenstrieb. Nach dem Zeugniss glaubwürdiger Gewährsmänner schrieb er in jener Zeit schon Sonaten, Messen, Lieder, Opern, ja selbst Sinfonien. Aus dem Jahre 1810 stammt eine grosse Leichenfantasie für Pianoforte zu vier Händen, der 1811 und 1813 noch zwei Fantasien folgten. Das erste seiner uns erhaltenen Lieder: »Hagar's Klage«, schrieb er am 30. März 1810; das zweite: »Der Vater-

mörder«, am 26. December. Diese, wie die Instrumentalwerke aus dieser Zeit: Die Ouvertüre für Streichquartett und die Streichquartette (1811), eine Sinfonie in D (1813), das Octett für Blasinstrumente, das der zum Jüngling heranreifende Knabe am 19. September 1813 beendete, zeigen, dass er vollständig Autodidakt war, dass er die Formen nur durch jene praktischen Musikübungen, an denen er im Vaterhause, wie im Kapellhaus Theil nahm, kennen gelernt hatte. Der einzige treibende Factor in ihnen ist nur das Verlangen nach möglichst treuem Ausdruck. Ganz besonders an den Canons und Terzetten, die er 1813 schrieb, erwarb er grössere Formfertigkeit, und diese suchte er dann durch Nachahmung der Instrumentalformen von Haydn und Mozart zu erweitern. Als er 1813 das Convict verliess, bereitete er sich auf das Schulfach vor und übernahm 1814 die Stelle eines Schulgehülfen bei seinem Vater. Drei Jahre wirkte er in derselben, und in dieser Zeit schrieb er bereits jene Lieder, welche als reifste Erzeugnisse des episch-lyrischen Liedstils zu bezeichnen sind: »Ossian's Gesänge«. Das Höchste sollte er freilich erst im festen Anschluss an die Lyrik des Altmeisters derselben: Goethe, gewinnen. Wir zeigten schon, wie jene Berliner Meister dieser neuen Lyrik dadurch Ausdruck zu geben versuchten, dass sie die Sprachmelodie nachbildeten.
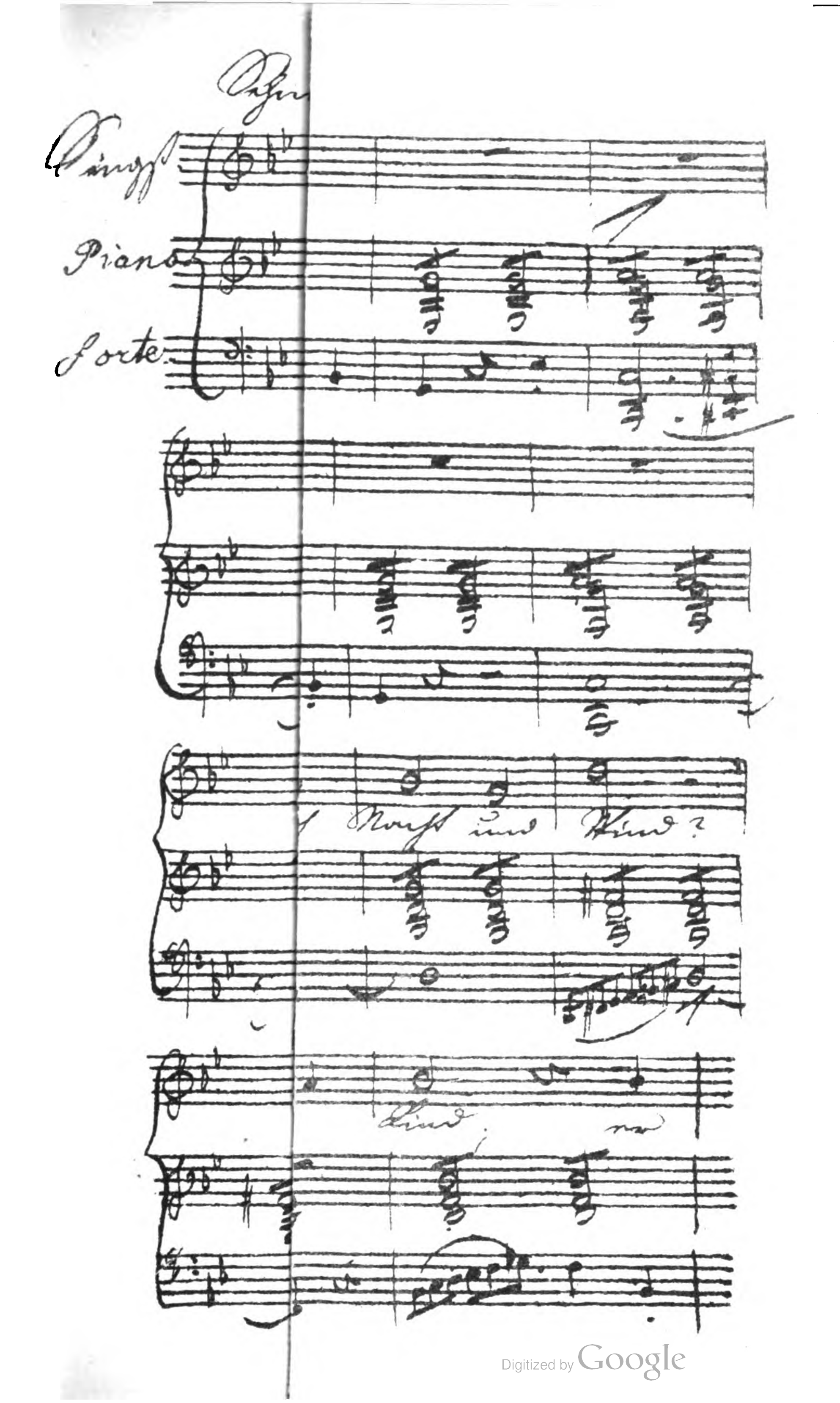
Mozart und nach ihm Beethoven legten den ganzen Inhalt dar, aber nicht in der knappen Form des Liedes, sondern scenisch erweitert. Schubert vereinigte beide; er ging zurück auf die knappste Form des, aus der Sprachmelodie heraustreibenden Liedes, aber er stattet diese zugleich mit dem ganzen reichen harmonischen Apparat des scenisch erweiterten Liedes aus und fand jene Kunstform, in welcher die zartesten und die stärksten Regungen des Innern ganz und energisch wirksam in die äussere Erscheinung treten. Mit dem Jahre 1815 bereits hatte er diese knappe Form gewonnen, in welcher er in bestrickender Weise die ganze Goethe'sche Lyrik musikalisch um- und neudichtete und so dem deutschen Volke einen neuen, ungeahnten Liederfrühling erweckte, der ihm selber indess nur schwere Sorgen um die bescheidenste Existenz bringen sollte. Die aufopfernden Freunde, die er erwarb, vermochten sein trübes Geschick nicht abzuwenden; einen kostbaren Schatz nach dem anderen schenkte er seinem Volke, aber wie kurz auch sein Leben war und wie reich an Thätigkeit, so war es doch voller Entbehrungen und Enttäuschungen. 1818 ging er als Musiklehrer in das Haus des Grafen Johann Esterhazy nach Zelecz in Ungarn, und der Aufenthalt daselbst wurde für ihn mehr künstlerisch als für seinen äussern Lebensgang ergiebig. Hier fand er jene ungarischen Weisen, die er zu echt künstlerischen Tonstücken verarbeitete; auch zu anderweitigen Compositionen erhielt er hier die nöthige Anregung. Den Winter verlebte er wieder in Wien, und erst im Sommer 1824 folgte er wieder einer Einladung nach Zelecz. Eine Besserung seiner Verhältnisse erwartete er von der Aufführung einer Oper, allein sie kam nicht zu Stande. Das Singspiel: »Die Spiegelritter«, zu dem er die Musik geschrieben hatte, blieb ohne nennenswerthen Erfolg. Zu dieser Zeit war er auch mit einem Oratorium, »Lazarus«, beschäftigt; von diesem ist der erste Theil ganz, vom zweiten sind nur Bruchstücke und vom dritten ist Nichts erhalten, so dass man annehmen darf, Schubert habe das Werk gar nicht zu Ende geführt. 1821 vollendete er die Oper: »Alfonso und Estrella«, deren Aufführung

er indess eben so wenig ermöglichen konnte, als wie die der älteren. Zu den Werken aus dieser Zeit gehören die: »Grosse Fantasie für Pianoforte in C« (Op. 15), das »Forellen-Quintett« und die beiden Sätze der unvollendeten H-moll-Sinfonie, die er im Jahre 1822 schrieb. Weder er noch seine Freunde vermochten auch die Aufführung seiner reizenden Operette: »Die Verschworenen« oder der grossen Oper: »Fierrabras«, die er 1823 componirte, zu ermöglichen, und so gestalteten sich seine Verhältnisse immer trüber und nur sein gesunder Humor und seine unverwüstliche Schaffenskraft vermochten ihn aufrecht zu erhalten. Hunderte von Liedern sang er, aber klein blieb der Kreis derer, welche darauf achteten. In der trübsten Zeit (1824) schuf er einzelne jener unvergänglichen Werke, an denen seitdem Millionen sich erbaut und ergötzt haben: den Liedercyklus: »Die schöne Müllerin«, das Octett (Op. 166), die drei Streichquartette (Op. 29 und 125, No. 1 und 2), die erste grosse Sonate (Op. 30) u. s. w. Das Jahr 1826 eröffnete ihm wieder eine Aussicht zu einer Stellung. SALIERI war 1825 gestorben, EYBLER in Folge dessen zum Hofkapellmeister ernannt, und um dessen Vicekapellmeisterstelle bewarb sich auch SCHUBERT; allein sie wurde dem Hoftheaterkapellmeister WEIGL übertragen. Auch SCHUBERT's Bewerbung um die erledigte Kapellmeisterstelle am Kärntnerthortheater blieb erfolglos. Doch Alles das vermochte seine Schaffensthätigkeit nicht zu vermindern; im Jahre 1826 entstand ausser dem ersten Theile der »Winterreise« neben manchem berühmten Liede auch das D-moll-Quartett. Im nächsten Jahre schrieb er unter Anderem den zweiten Theil der »Winterreise«. Das Jahr seines Todes brachte ihm noch einen Erfolg, wie er ihn selten gehabt hatte; er veranstaltete im Frühjahre ein Concert, in welchem er mehrere seiner Compositionen aufführte, das einen glänzenden Erfolg hatte. Als ob er den nahenden Tod ahnte, schuf er noch in diesem Jahre einige seiner wunderbarsten Werke: die grosse Sinfonie in C, das Quartett für Streichinstrumente in C, die Cantate Mirjam's Siegsgesang, die Hymne an den heiligen Geist für achtstimmigen Männerchor, die drei letzten Sonaten für Clavier, die Es-dur-Messe und auch den grössten Theil der Lieder des »Schwanengesangs«. Im März 1828 hatte SCHUBERT die Sinfonie, das unstreitig bedeutendste Instrumentalwerk seit BEETHOVEN, der Direction des Wiener Musikvereins eingesandt; allein dort war es nach der ersten Probe als zu schwer und zu lang zurückgelegt worden, und es blieb verschollen, bis, durch SCHUMANN veranlasst, MENDELSSOHN es am 22. März 1839 im Gewandhause in Leipzig aufführte. Schon im September des Jahres 1828 hatte sich SCHUBERT's Gesundheitszustand so verändert, dass er ärztliche Hülfe in Anspruch nehmen musste; zwar erholte er sich wieder, aber nur auf kurze Zeit. Am 11. November fühlte er sich bereits wieder so krank, dass er das Bett nicht verlassen konnte; am 17. traten heftige Fieber-Phantasien ein und am 19. Nachmittags um 3 Uhr starb er und wurde am 21. November Nachmittags 1/23 Uhr nach seinem Wunsche neben BEETHOVEN auf dem Ortsfriedhofe in Möhring feierlich zur Ruhe bestattet.

An Fruchtbarkeit der Production ist er nur selten erreicht, nicht auch übertroffen worden. In einem Zeitraume von etwa 17 Jahren schuf er eine Reihe der umfangreichsten Werke: Opern und Operetten,

8 Sinfonien, 600 Lieder, mehrere Messen und andere grosse Vocalwerke aller Art, Sonaten, Trio's und Duo's, Märsche, Polonaisen und eine grosse Zahl ausgezeichneter Clavierwerke, und darunter eine ganze Reihe von epochemachender Bedeutung, die, als Marksteine an der Grenze der Entwickelung stehend, abschliessend und neu zeugend von Bedeutung geworden sind. Mit Bezug auf das Lied ist dies schon angedeutet worden. Indem er auf die ursprüngliche knappe Liedform wieder zurück greift, diese aber mit den reichen Darstellungsmitteln des scenisch erweiterten Liedes ausstattet, gewinnt er die Form, in welcher zunächst die ganze Lyrik GOETHE'S musikalisch umgedichtet werden konnte, und in welcher er den ganzen weiteren Liederreichthum, mit dem die deutschen Dichter: SCHILLER, PLATEN, WILHELM MÜLLER, RÜCKERT, oder auch die fremden: WALTER SCOTT. SHAKESPEARE oder OSSIAN uns beschenkten, musikalisch gestaltet. Zugleich zeigte er aber auch den Weg, auf welchem HEINE'S Lyrik musikalisch dargestellt werden konnte. In seinen Instrumentalwerken aber machte er das romantische Ideal zum Object seiner künstlerischen Darstellung, so dass mit ihm die Romantik voll und ganz in die Erscheinung tritt. Schon bei den Versuchen seiner Knabenzeit schwebte ihm dies vor, wenn auch unbewusst. Ihn reizt nicht die harmlose und fröhlich bewegte Kinderwelt, sondern die verdüsterte und umflorte Welt der Romantik. Kaum dreizehn Jahre alt, schreibt er eine Leichenfantasie; seine ersten Lieder und Balladen aus dieser Zeit sind ebenfalls mit den Schauern und Schrecken der neuen Richtung erfüllt, und die Stimmung derselben behagt ihm so, dass er sie auch instrumental darzustellen sucht. Hierbei schliesst er sich formell an HAYDN und MOZART an; aber allmälig nimmt ihn der neue Geist der Romantik so vollständig gefangen, dass er auch hier einen, im gewissen Sinne neuen Stil sich schafft, und von da an tragen seine Werke alle Merkmale der neuen Richtung. Die romantische Unendlichkeit zeigt sich bei ihm noch nicht in einem vollständigen Verwischen der Conturen und dem Ausscheiden der Schlussformeln, sondern vielmehr in der rastlosen Geschäftigkeit, mit welcher der eine Gedanke bis in seine äussersten Consequenzen verfolgt wird.

Dies Bestreben, aus einem einzigen Bilde eine ganze Welt zu gestalten, ist so recht zur Eigenthümlichkeit der romantischen Kunst geworden. Dabei gewinnen Melodie, Harmonie und Instrumentalton erhöhten Reiz. Diese erträumte Welt so sinnlich reizvoll wie möglich auszustatten, ist Hauptaufgabe der romantischen Kunst, und dem entsprechend wurden auch die Darstellungsmittel wirkungsvoll gesteigert. Schon bei CARL MARIA VON WEBER gewinnt die Melodik erhöhten


Piano
Forte

Reiz, und dieser erscheint bei SCHUBERT noch bedeutend wirksamer. Das absolute Klangwesen gewinnt jetzt eine Macht der Wirkung, die es bisher nicht hatte. Die rein elementare Wirkung des Klanges ist echt romantisch, und die Meister der neuen Richtung bedienen sich ihrer in ausgedehntem Maasse, um durch sie auch Phantasie und Empfindung in der unbestimmten Weise zu erwecken, welche der Romantik so sehr entspricht. Mit seinen Sonaten, namentlich der H-dur-Sonate, der C-dur-Sinfonie, dem D-moll-Quartett, dem Forellen-Quintett, der Wanderer-Fantasie, den Variationen und anderen derartigen Werken hat SCHUBERT erst die Pforten der romantischen Welt vollständig erschlossen; aber er zeigt sie uns noch in jenem mystischen Helldunkel, das unsere Sinne berückt, uns aber die Gestalten nur wenig erkennen lässt[1]). Diese neue Welt strahlt in einem sinnverwirrenden Glanz; aber es gelingt uns nur schwer, bestimmte Figuren und Vorgänge zu erkennen und zu unterscheiden. Es mussten noch die beiden jüngeren Meister kommen: MENDELSSOHN und SCHUMANN, welche uns auch diese zeigten, die romantisch construirte Welt mit Elfen und Kobolden bevölkerten, was FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (Abb. 154) zuerst unternahm.

Der Vater des genialen Meisters: ABRAHAM MENDELSSOHN — bekanntlich ein Sohn des grossen Philosophen MOSES MENDELSSOHN — hatte in Hamburg ein Bankgeschäft gegründet und hier wurde FELIX am 3. Februar 1809 geboren (Abb. 154). Da auch die ältere Schwester FANNY (geboren am 14. November 1805) eine bedeutende Begabung für Musik zeigte, erhielt diese früh einen Platz in dem Lehrplan der Kinder, der überhaupt mit der grössten Gewissenhaftigkeit angelegt und überwacht wurde. Mit vorurtheilsfreiem Blick erkannte der Vater den eigensten Beruf des Knaben und liess ihn durch die besten Lehrer Berlins, wo er später seinen Wohnsitz nahm, durch LUDWIG BERGER und ZELTER, dafür vorbereiten. FELIX machte so bedeutende Fortschritte, dass man vielfach an den Knaben MOZART erinnert wird. 1824 hatte er bereits seine vierte Oper vollendet. Doch alles das bot dem Vater noch nicht genügend Garantie für eine wirkliche Begabung, wie sie ihm als Bedingung für die Wahl des Künstlerberufs galt. Als daher FELIX in sein 17. Lebensjahr trat und die Zeit der Entscheidung damit herangekommen war, reiste der Vater mit ihm nach Paris und stellte ihn dem Director des Conservatoriums, CHERUBINI, zur Prüfung vor, und erst als auch dieser die aussergewöhnlich reiche Begabung des Sohnes anerkannte, beruhigte sich der Vater bei der getroffenen Wahl. 1827 bezog FELIX die Universität und hörte philosophische und historische Collegia; aber hauptsächlich verfolgte er die Künstlerlaufbahn. Im November 1825 wurde seine erste Sinfonie, am 29. April 1827 seine Oper: »Die Hochzeit des Gamacho«, öffentlich aufgeführt. Anfangs errang die Oper stürmischen Applaus, gegen das

---

1) Siehe des Verfassers: »Franz Schubert. Sein Leben und seine Werke.« Leipzig, List & Francke.

Ende machte sich indessen Opposition geltend, so dass sie nicht wieder gegeben wurde. Hiermit schon scheint der Grund zu jener Verstimmung gelegt worden zu sein, die allmälig bei MENDELSSOHN gegen Berlin und seine öffentlichen Musikzustände Platz griff, die freilich nur zu sehr genährt werden sollte. FELIX war auch ein eifriges Mitglied der Singakademie



Abb. 154. FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

geworden, und am 11. März 1829 hatte er mit ihr eine Aufführung der bis dahin fast verschollenen Bach'schen Matthäuspassion ins Werk gesetzt, und mit solchem Erfolge, dass sie am 21. März wiederholt werden musste. Aber obgleich er dann auch seit 1829 in England als Clavierspieler und Componist grossartige Erfolge errang, und auch während und nach seiner italienischen Reise 1830 manche Triumphe gefeiert hatte, so wählte man

ihn dennoch nicht an die, durch ZELTER's Tod (1832) erledigte Stelle eines Directors der Singakademie. Erst das folgende Jahr brachte ihm einen praktischen Wirkungskreis als städtischer Musikdirector in Düsseldorf. Während der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit in dieser Stellung

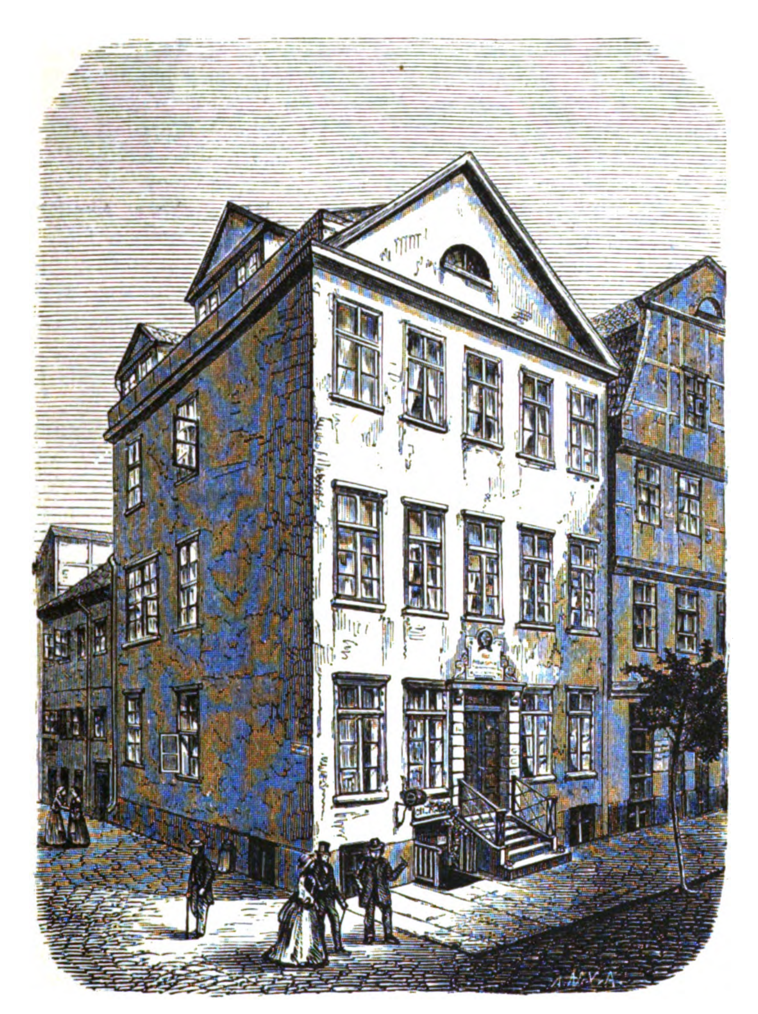


Abb. 155. MENDELSSOHN's Geburtshaus in Hamburg.

wusste er dem rheinischen Musikleben erhöhte Bedeutung zu geben, ganz besonders den rheinischen Musikfesten, die er bis an seinen frühen Tod fast ausschliesslich leitete. 1834 folgte er einem Rufe nach Leipzig als Director der Gewandhausconcerte, und was er hier geleistet hat, das ist noch viel zu sehr bekannt, um hier weitläufig erörtert zu werden. Durch MENDELSSOHN erlangten die Gewandhausconcerte ihren Weltruf, und durch

die grosse Reihe von epochemachenden Werken, die er hier schuf und die Jahrzehnte lang das ganze Musikempfinden beherrschten, wurde Leipzig eine Art Weltmusikstadt. Das Oratorium »Paulus«, das 1836 in Düsseldorf zum Musikfeste aufgeführt wurde, machte bald seinen Rundgang durch alle grösseren deutschen und ausserdeutschen Gesangvereine; ebenso wurden die Ouvertüren zu: »Der Sommernachtstraum«, »Meeresstille und glückliche Fahrt« und zu »Die schöne Melusine« bald in allen Orchestern der civilisirten Welt heimisch, und die Vocallieder, die einstimmigen wie die mehrstimmigen, vor allem aber die »Lieder ohne Worte« erklangen bald überall, wo man musicirte. Als 1840 der kunstsinnige König FRIEDRICH WILHELM IV. in Preussen den Thron bestieg, sollte auch dort eine neue Epoche für die Pflege der Kunst beginnen. Die Berliner Akademie der Künste sollte umgestaltet werden, und MENDELSSOHN war zum Director der musikalischen Abtheilung ausersehen worden. Zwar kam dieser Plan nicht zur Ausführung; aber dennoch suchte der König den jungen Meister an seinen Hof zu fesseln. Dieser verliess Leipzig und ging nach Berlin; auf Wunsch des Königs schrieb er hier die Musik zur »Antigone«, die am 28. October 1841 auf dem königlichen Theater des neuen Palais in Potsdam in dieser Gestalt zur Aufführung gelangte.

Zu einer erspriesslichen praktischen Thätigkeit konnte MENDELSSOHN indess hier nicht gelangen, und so ging er im nächsten Jahre wieder in seinen, ihm lieb gewordenen Wirkungskreis nach Leipzig zurück. Im November 1842 war MENDELSSOHN vom König von Preussen zum Generalmusikdirector ernannt worden; im Sommer des nächsten Jahres wurden auch wieder Verhandlungen in Bezug auf seine Wirksamkeit in Berlin angeknüpft, die dazu führten, dass er am 1. August wieder nach Berlin übersiedelte. Hier war mittlerweile der königliche Domchor gegründet worden, dessen Oberleitung MENDELSSOHN übernehmen sollte; zugleich wurde ihm die Leitung der Concerte der königlichen Kapelle übertragen. Allein hier wie dort stiess er mit seinen, durchaus verständigen Einrichtungen auf starke Opposition, und dies veranlasste ihn, bereits im folgenden Jahre seine Entlassung zu nehmen. Er ging wieder nach Leipzig zurück, wo er sich bereits durch die Gründung des Conservatoriums für Musik noch einen neuen Wirkungskreis geschaffen hatte. Am 16. Januar 1843 war das allgemeine Programm ausgegeben worden, und am 3. April wurde die Anstalt eröffnet; wiederum währte es nicht lange, und sie hatte sich einen sogar aussereuropäischen Ruf erworben. Noch einmal, im Jahre 1845, begannen die Verhandlungen mit Berlin; aber sie führten eben so wenig zum Ziele, wie die früheren. MENDELSSOHN dirigirte nur die Aufführungen jener Werke, die er im Auftrage des Königs schrieb: die des »Oedipus« am 1. November und die der »Athalia« am 1. December 1845. Bereits aber stellte sich bei ihm eine gewisse Ermüdung ein; doch sollten ihm die beiden Jahre, welche er nur noch lebte, eine reiche Fülle von grossartigen Erfolgen in Deutschland und England bringen. Da traf ihn der harte Schlag, dass seine geliebte Schwester FANNY (an den Maler HENSEL verheiratet) plötzlich durch einen Nervenschlag (am 14. Mai 1847) hinweggerafft wurde. Er war mit ihr durch Anlagen, künstlerische Anschauung und Individualität zu innig verbunden, als dass er ihren Verlust lange

überdauern konnte. Am 4. November desselben Jahres Abends 9 Uhr ging auch er ein zur ewigen Ruhe.

Von der liebenswürdigen Sorgfalt, mit welcher er die Ausgaben seiner Werke überwachte, giebt umstehender Brief Zeugniss.

Obwol er in einer strengen, allen romantischen Träumen abholden Schule erzogen war, sollte doch auch er seine Haupterfolge der Romantik verdanken. Durch CARL MARIA VON WEBER wurde er mit dem Zauber derselben bekannt gemacht; voll und ganz liess er diesen auf sich wirken und er trieb in ihm eine Reihe der bedeutendsten Kunstwerke herauf, weil er das romantische Object noch klarer anschaute und weil seine Meisterschaft in Beherrschung der Formen ihm eine noch plastischere Darstellung ermöglichten. MENDELSSOHN hatte seine Phantasie und seine Empfindung wie seine Technik an den höchsten und besten Meistern geschult, und als er dann sich dem Einfluss der Romantik unterstellte, erzeugte diese früh vollendete Meisterwerke in ihm. Schon in der Claviersonate (Op. 6) macht sich dies geltend; in der Ouvertüre zum »Sommernachtstraum«, die er im Alter von 19. Jahren schrieb, hat das romantische Ideal bereits klassische Form gewonnen. Diese, wie die dem gleichen Boden entstammenden Ouvertüren: zur »Schönen Melusine«, zur »Fingalshöhle«, die zu »Meeresstille und glückliche Fahrt«, wie »Die erste Walpurgisnacht«, zählen nicht nur zu den besten Werken des Meisters, sondern aller Jahrhunderte. Damit brachte er zugleich diese ganze Richtung zu einem ersten Abschluss. WEBER hatte diese Zauberwelt erschlossen und SCHUBERT sie uns in ihrer ganzen berückenden Pracht geschildert, aber noch so mit romantischem Duft erfüllt, dass Formen und Gestalten derselben verschwinden. MENDELSSOHN erhellte sie, und indem er sie zugleich bevölkerte, machte er sie zum rechten Object für musikalische Darstellung. Dieser Zug künstlerischer Besonnenheit, der ihn vor den Ausschweifungen der Romantik bewahrte und ihn hier das Höchste erreichen liess, mindert nicht selten den Werth seiner Schöpfungen auf anderen Gebieten. Als Romantiker wandte er sich auch der Liedcomposition zu, und er schuf auch hier eine Reihe vortrefflicher Lieder und Romanzen, wie das »Herbstlied« und »Wartend« in Op. 9; das »Winterlied« und »Leise zieht durch mein Gemüth« in Op. 19; »Auf Flügeln des Gesanges« — »Nun brechen in schallendem Reigen« in Op. 34; »Es ist bestimmt in Gottes Rath« in Op. 47, welches, wie »Wer hat dich du schöner Wald« zu den populärsten Gesängen dieses Jahrhunderts gehört; ferner das »Venetianische Gondellied« und das »Hirtenlied« in Op. 57 oder das »Nachtlied« in Op. 71, bei denen ihn mehr das Bestreben leitete, der neuen Lyrik möglichst volksthümliches

20 Mai 30.

Geehrter Herr

In unserm gestrigen Gespräche hab ich die Hauptsache ganz vergessen, nämlich Ihnen die Druckfehler in den engl. Exemplaren meiner Ouvertüre, von denen ich Ihnen sagte, anzuzeigen. Daher ersuche ich vor allen Dingen die Abänderung am Ende des Scherzo, die mit kleinen Noten angemerkt ist, auch kann man das ganz letzte Stück weglassen können. Dies ist so entstellend und nachtheilig, daß ich nicht begreife wie Cramer es hat zugeben können, u. daß ich Sie sehr bitten muß, es sogleich wegzulassen in dem Stich für Deutschland. Auch finden sich auf derselben Seite im Secondo im Baß Octaven die ganz unspielbar sind ( ); es soll übrigens nur die untern Octaven gelten, die obern weggelassen werden. Desgleichen ist im 2ten Theil des ersten Stücks im Baß des Secondo die Stelle, wo ich 8va schrieb, u. man nun statt einer Octave tiefer zu spielen, die Octaven zugesetzt hat. Die andern Fehler wollen mir eben in der Eile der Abschrift nicht einfallen; wenn Sie sie finden, so werden Sie mich durch ihre Verbesserung sehr verbinden.

Mit vollkommner Hochachtung ergebenst

Berlin

F. Mendelssohn Bartholdy

Gepräge zu geben, als vertiefte Darstellung zu erreichen, was ihm denn auch in musterhafter Ausführung gelang. So wurde er zwar nicht so bedeutungsvoll für die Entwickelung des Liedes wie SCHUBERT oder SCHUMANN, aber er vermehrte doch den Liederschatz der Nation mit kostbaren Beiträgen. Mit den »Liedern ohne Worte« aber schuf er zugleich eine eigenartige Gattung auf diesem Gebiete; ein so tief seelischer Inhalt ist nur selten instrumental im Liede dargestellt worden wie hier. Die meisterhafte Technik des Vocalsatzes, welche er sich angeeignet hatte, liess ihn auch auf diesem Gebiete bedeutende Erfolge erreichen. Seine Chorlieder gehören weitaus zu dem Bedeutendsten, was in dieser Art geschrieben wurde, und mit seinen Werken für die Kirche und mit den Oratorien kam er dem Bedürfniss seiner Zeit in edelster und genialer Weise entgegen. Er war bemüht, BACH'sche Innigkeit mit HÄNDEL'schem Glanz zu verbinden, und dies gelang ihm in den Oratorien »Paulus und »Elias« so, dass sie monumentale Bedeutung gewannen neben jenen von der Romantik erzeugten Orchesterwerken. Seine vier Sinfonien erscheinen dagegen mehr wie liebenswürdige Offenbarungen seiner Eigenart, die aber in dem Octett, dem Violinconcert, den beiden Clavierconcerten, wie in dem D-moll-Trio und den Streichquartetten viel reiner zur Erscheinung kommt. Wie berückend er auf die Kunstjünger seiner Zeit mit diesen Werken wirkte, ist bekannt genug: die Zahl der Mendelssohnianer war einst eine ausserordentlich grosse[1]).

Fast ausschliesslich von der Welt der Romantik gefangen genommen, erweist sich der wenig jüngere Zeitgenosse MENDELSSOHN's, der den letzten entscheidenden Schritt in dieser Richtung that: ROBERT SCHUMANN (Abb. 156).

Am 8. Juni 1810 Abends 1/210 Uhr wurde er in Zwickau in dem Hause am Markt Nr. 5 (Abb. 157) geboren. Früh erkannte der Vater, ein vielgenannter, umsichtiger und thätiger Buchhändler, die aussergewöhnliche Begabung des Sohnes für Musik und wandte sich deshalb an CARL MARIA VON WEBER, und dieser soll durchaus nicht abgeneigt gewesen sein, die Ausbildung des Knaben zu übernehmen. Dazu kam es indess nicht, und der Vater war schliesslich damit einverstanden, ROBERT zum Juristen zu erziehen. Nach dem am 10. August 1826 erfolgten Tode des Vaters war wenig Aussicht vorhanden, dass an diesem Entschluss etwas geändert wurde. SCHUMANN bezog 1828 die Universität Leipzig, um Jurisprudenz zu studiren; allein nur zu bald umstrickte ihn das reiche Musikleben dieser Stadt so, dass er sich entschloss, nur die geliebte Kunst zum Hauptziel seines Lebens zu machen. Wol machte er noch einen Versuch,

[1]) Siehe des Verfassers: Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke. 3. Auflage. Leipzig, List & Francke.



gedrängt von der Mutter und den Verwandten, sich der Kunst zu entziehen; er ging (1829) nach Heidelberg mit dem Vorsatz, fleissig der Juristerei obzuliegen; allein es gelang ihm nicht, und so willigte endlich auch die Mutter nach hartem Kampfe ein (1830), dass er die Musik zum Lebensberuf erwählte. Im Herbst 1830 war er wieder in Leipzig und setzte unter FRIEDRICH WIECK seine bereits früher bei diesem begonnenen



Abbildung 156.

Studien im Clavierspiel fort, mit einem Eifer, dass er sich eine Lähmung des einen Fingers der rechten Hand zuzog. Seitdem betrieb er auch energischere Compositionsstudien. Bis dahin hatte er schon eine Reihe Compositionen geschrieben, von denen er auch später einzelne veröffentlichte. Mehr als alle Unterweisungen förderte ihn das Studium der Meisterwerke, dem er sich immer energischer hingab. Die Eigenart seiner Individualität führte ihn früh in die Reihe jener Opposition, die sich in den dreissiger Jahren unseres Jahrhunderts gegen allen todten Schematismus in

Leben und Kunst erhob, und bald drängte es ihn, den neuen Standpunkt mit einigen gleichgesinnten Freunden auch in der Kunst wissenschaftlich zu vertreten. Zu diesem Zweck gründete er 1834 die »Neue Zeitschrift für Musik«, die bald einen bedeutenden Einfluss gewann und den neuen Ideen zu rascher Verbreitung verhalf. Langsamer gewannen die Compositionen SCHUMANN's Eingang. Sie sind so eigenthümlicher Art, so abweichend von der bisher gewohnten Weise gehalten, dass man sie mit Recht als »oppositionell« bezeichnen kann, um so mehr, als einzelne wirklich Opposition machen sollten. Auch sie waren entschieden gegen das blosse Musikmachen gerichtet. SCHUMANN erwärmte seine Phantasie an poetischen Vorgängen, die er dann in seinen Tonsätzen musikalisch zu gestalten suchte; oder diese sind Huldigungen an geliebte und verehrte Personen,

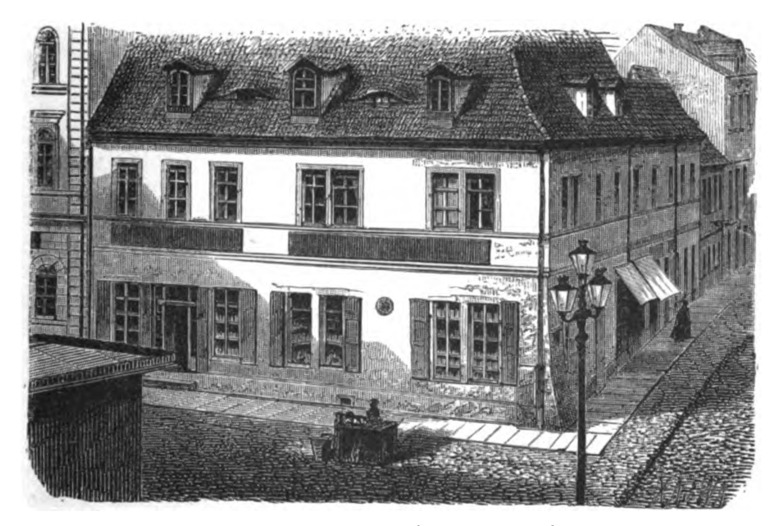


Abb. 157. ROBERT SCHUMANN's Wohnhaus in Zwickau.

wie die »Variationen über den Namen Abegg« (Op. 1); »Die Intermezzi« (Op. 4); »Die Impromptu« (Op. 5); zu jenen gehören: »Carneval« (Op. 9); »Die Davidsbündlertänze« (Op. 6); »Die Kinderscenen« (Op. 15); »Die Kreisleriana« (Op. 16); »Die Humoreske« (Op. 20); »Die Noveletten« (Op. 21); »Der Faschingsschwank« (Op. 26), mit denen der jugendliche Meister seiner Individualität, die er selbst als »Floristan« und »Eusebius« objectivirte, Ausdruck gab und zugleich die ersten bleibenden Werke der neuen Richtung schuf. Allmälig gewann er auf diesem Wege auch die, zunächst im Kleinen gestaltende und gliedernde Technik, namentlich am Liede, dem er sich später mit grossem Eifer zuwandte, so dass er dann den neuen Inhalt auch den grösseren Instrumentalformen aufnöthigen lernte. An den letzten Werken dieser früheren Periode hatten auch die Kämpfe um seine CLARA (die Tochter seines ehemaligen Lehrers FRIEDRICH WIECK, die geniale Pianistin) Antheil. Schon 1837 hatte SCHUMANN um ihre Hand geworben, da er ihr Herz bereits besass; aber hartnäckig verweigerte

der Vater seine Einwilligung, zumeist weil er die socialen Bedingungen für das Glück der Ehe nicht erfüllt glaubte. SCHUMANN war deshalb mit Eifer darauf bedacht, sich eine mehr gefestete Existenz zu begründen; er fasste zunächst den Plan, mit der Zeitung nach Wien überzusiedeln; ein längerer Aufenthalt daselbst hatte indess nicht den gewünschten Erfolg; so kehrte SCHUMANN wieder nach Leipzig zurück und begann hier eifrig sich einzurichten. Er erwarb von der Universität Jena die philosophische Doctorwürde, und trotz des immer noch ungebrochenen Widerstandes seitens des Vaters wurde das Paar am 12. September 1840 in der Kirche zu Schönefeld durch Priesterhand verbunden. Ein Reihe der unvergänglichsten Schöpfungen des Meisters verdanken dem reichen Liebeleben, das ihm dieser Bund brachte, ihre Entstehung. Schon das erste Liederheft (Op. 24): »Liederkreis von Heinr. Heine«, enthält Lieder, mit denen er sich in die Reihe der ersten Meister des Liedes stellte. Mit ihnen hatte er den eigenthümlichen Stil gewonnen, mit dem er die HEINE'sche Lyrik in so tiefgreifender Wahrheit musikalisch umdichtete, und der Liedercyklus (Op. 48) zeigt ihn in höchster Vollendung. Mit derselben Treue versenkt er sich in andere Dichterindividualitäten, wie JUSTINUS KERNER (Op. 35), FRIEDRICH RÜCKERT (Op. 37), JOSEPH Freiherr von EICHENDORF (Op. 39), CHAMISSO (Op. 42), ROBERT BURNS, ROBERT REINICK, EMANUEL GEIBEL, MÖRICKE u. A.[1]). An diesen Liedern festigte er zugleich formell den ihm eigenthümlichen Stil, so dass er nunmehr auch mit durchgreifendem Erfolge den neuen romantischen Inhalt den grösseren Instrumentalformen vermitteln konnte. Die kleineren Instrumentalformen waren direct durch diesen hervorgerufen, und als SCHUMANN ihn auch der Sonate vermitteln wollte (Op. 11, 14 und 22), gelang ihm dies nur auf Kosten der Form. Erst mit der Sinfonie in B-dur (Op. 38), die im Jahre 1841 entstand, trat der neue Inhalt auch in den grossen Instrumentalformen in die Erscheinung und erzeugte in ihm noch eine Reihe ähnlicher Werke von gleicher Vollendung, wie die in C-dur (1845 und 1846, Op. 61), in Es-dur (1850, Op. 97), in D-moll (1842 und 1851) die herrlichen Streichquartette (Op. 41); das Pianoforte-Quintett (Op. 44) und das Pianoforte-Quartett (Op. 47); die Sonaten für Pianoforte und Violine (Op. 105 und 121); die Trio's (Op. 63, 80 und 110); das wundervolle Concert für Pianoforte und Orchester (Op. 51) und das für Violincello und Orchester (Op. 129). Endlich erfüllte er auch die dramatischen Formen mit dem neuen Geist echter Romantik. Sein Oratorium: »Das Paradies und die Peri« (Op. 50), das im Jahre 1843 entstand, darf man allseitig als das höchste Product der ganzen Richtung bezeichnen, und dass SCHUMANN selbst in seiner Oper »Genoveva« ein lebensfähiges Werk geschaffen hat, beweist der anhaltende Beifall, den es überall gewinnt, wo es sorgfältig vorbereitet wird. Ein Werk dieser Gattung, von monumentaler Bedeutung ist noch die Musik zu BYRON's »Manfred«; auch die zu »Faust« enthält wundervolle Partien, ebenso: »Der Rose Pilgerfahrt« und die Balladen für Soli, Chor und Orchester; aber es fehlt diesen Werken jene einheitliche Gestalt, welche allein monumentale Bedeutung verleiht.

Aus dem Leben des Meisters ist nur noch wenig nachzutragen. 1843

---

1) Den specielleren Nachweis siehe in des Verfassers: Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. 3. Auflage.
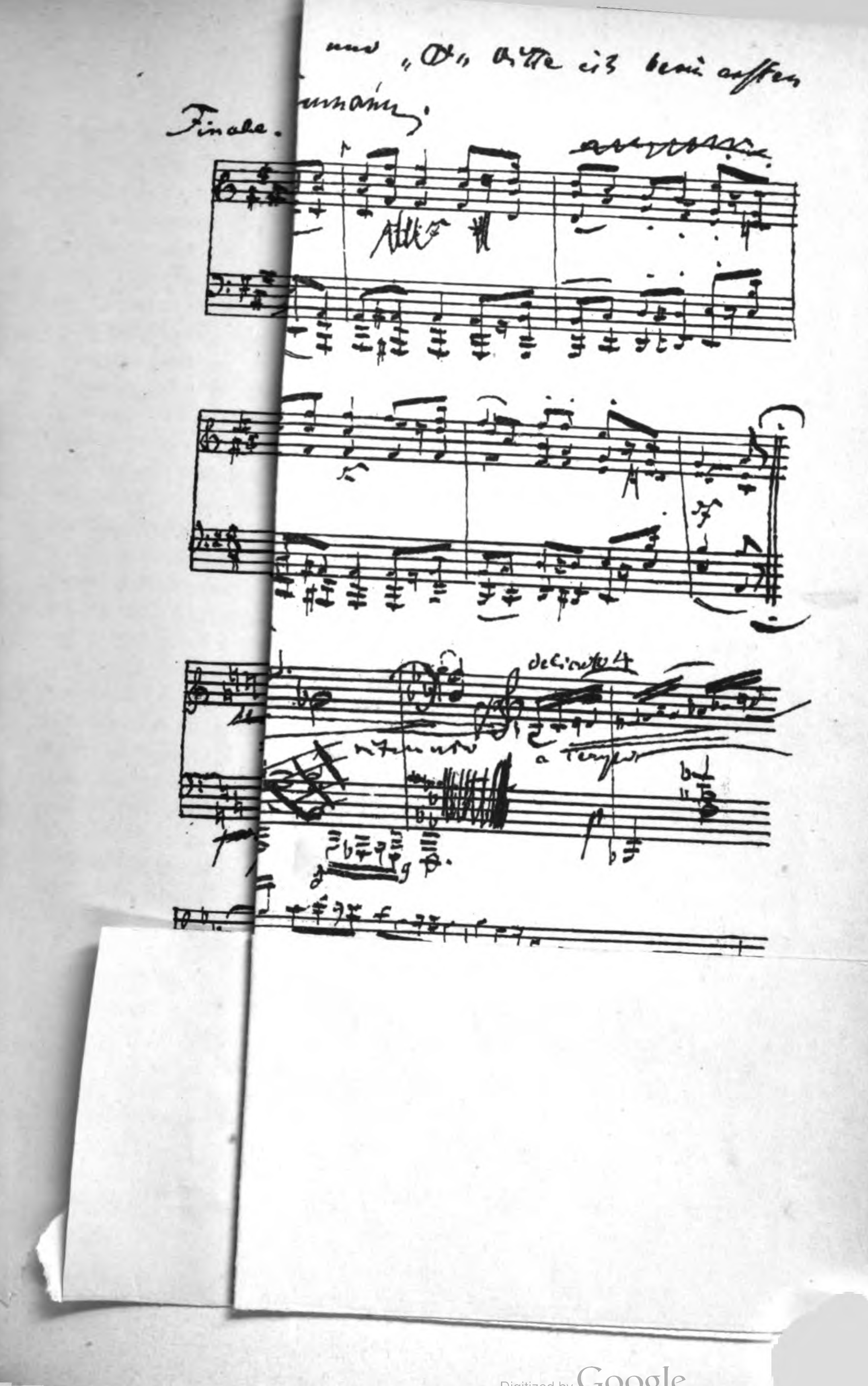
war er als Lehrer an dem neuerrichteten Conservatorium in Leipzig eingetreten. Das Jahr darauf siedelte er nach Dresden über; hier schuf er sich eine praktische Thätigkeit durch Gründung eines Gesangvereins. Mehrfache Kunstreisen, die er mit seiner Gemahlin unternahm, brachten dem Künstlerpaar Erfolge aller Art. Im Herbst 1850 wurde er als Kapellmeister nach Düsseldorf berufen, und am 24. October 1850 trat er diese Stelle an. Anfangs fühlte er sich sehr befriedigt durch die neue Thätigkeit, allein nur zu bald traten Misshelligkeiten ein, in Folge deren sich der Verwaltungsrath des Düsseldorfer Musikvereins veranlasst fand, SCHUMANN im Herbst 1853 seiner Functionen zu entheben. Bald darauf trat dann jenes schreckliche Ereigniss ein, das ihn seiner Familie wie seiner Kunst für immer entzog. Am 27. Februar 1854 verliess er den Kreis der Familie unbeachtet, um im Rhein seinem Leben ein Ende zu machen. Zwar wurde er gerettet, aber in einem Zustande, der seine Ueberführung nach einer Heilanstalt nothwendig machte. In der Krankenheilanstalt des Dr. Richartz in Endenich bei Bonn fand er Aufnahme, und hier verschied er in den Armen der Gattin am 29. Juli 1856.

SCHUMANN's ganzes Denken und Empfinden ist früh ausschliesslich von der Romantik beeinflusst. Lange vor der Bekanntschaft mit SCHUBERT's Werken fühlte er sich zu ihr und zu den Dichtern derselben hingezogen. SCHUBERT's Schöpfungen aber gaben ihm Anregung und die entsprechende Anleitung zur musikalischen Darstellung der Gebilde seiner romantisch angelegten Phantasie. Er durchforschte das gesamte Gebiet der Romantik, das uns WEBER, SCHUBERT und MENDELSSOHN nur in einzelnen Theilen erschlossen hatten, nach allen Richtungen, und wurde so durch und durch Romantiker, dass er selbst da, wo er die reale Welt auf sich wirken lässt, die so erzeugten Bilder eben so phantastisch umgestaltet, wie die jener erträumten Welt. Die Tonkunst war ihm früh als die Kunst erschienen, durch welche er das, was in seiner Phantasie und Empfindung lebendig wurde, auszudrücken im Stande ist. Die Dichtungen von JEAN PAUL und E. T. A. HOFFMANN erzeugten nicht nur eine ganze Reihe von Werken direct in seiner Phantasie, sondern sie beeinflussten auch die, welche mehr oder weniger an die reale Welt anknüpfen. Die »Intermezzi« und die »Impromptu«, die »Davidsbündler«, »Kinderscenen« und »Phantasiestücke« entstammen alle demselben Boden, auch wenn die anregenden Vorgänge in der realen Welt sich abspielen. Auch diese werden mit den Goldfäden der Romantik umsponnen, dass sie wie aus dieser anderen Welt herstammend erscheinen. In ununterbrochener Arbeit befruchtete er seine Phantasie zur Erzeugung immer neuer, glänzender Bilder, holte er aus dem tiefsten Schachte seines Inneren immer neue Schätze, und in unablässigem Ringen suchte er den innersten Organismus des Darstellungsmaterials zu erfassen, um den neuen Inhalt in klingende

Formen zu bringen. Damit führte er das deutsche Lied in eine durchaus neue Phase der Entwickelung, ebenso wie die charakteristischen kleineren Instrumentalformen. Zugleich war er aber auch emsig bemüht, den neuen Geist den alten, grossen und weiten Formen zu vermitteln und er unternimmt deshalb im reiferen Alter noch strenge contrapunktische Studien. Instrumental gelang es ihm auch vollständig, den neuen Inhalt diesen Formen aufzunöthigen; seine vocalen Formen wurzeln dagegen zu tief in der neuen Richtung, welche auf die Declamation des Wortes sich zu einseitig stützt. Nur die gesungenen, nicht bloss nackt recitirten Themen eignen sich für contrapunktische Verarbeitung; weil aber SCHUMANN die Themen seiner Messe und des Requiems vorwiegend declamirt, so hat er damit nur den Weg gezeigt, wie die Mittel der neuen Richtung auch der religiösen Musik dienstbar gemacht werden können, ohne selbst zum Ziel gelangt zu sein. Zu wie glänzender Wirkung er aber mit diesem neuen Inhalt die Formen der Instrumentalmusik ausstattete, in seinen Sonaten und Trio's, den Streichquartetten, dem Pianofortequintett, vor Allem aber in seinen Sinfonien, und wie er selbst das Oratorium damit zu erneuern wusste in seinem monumentalen Werk: »Das Paradies und die Peri«, das ist hier schon ausgesprochen worden.

Es ist rein subjektives Empfinden, was diese romantische Wunderwelt empor treiben lässt, daher fand sie auch an der Musik eine so willfährige und emsig schaffende Bildnerin, doch weniger an der Vocal- wie an der Instrumentalmusik. Für die neue, aus den feinsten Goldfäden der Phantasie gewobene, in prächtigen Farben strahlende Zauberwelt brachten die verwandt wirkenden Instrumentalklänge die geeignetsten Darstellungsmittel, und so ist es nur zu leicht erklärlich, dass diese durch das romantische Ideal bestimmte Richtung bald die gesamte Musikpraxis in ihren Bann zog.

Die grossen jüngern Meister, MENDELSSOHN und SCHUMANN ebenso wie SCHUBERT standen dabei noch einzig unter der Zucht der grossen unmittelbaren Vorgänger: HAYDN, MOZART und BEETHOVEN; sie waren daher bestrebt, die Bilder der neuen Welt auch so fest geformt zu geben, und nicht nur durch die, die Ohren ergötzende Wirkung mit dem Material. Ihre Sinfonien, Ouvertüren und Kammermusikwerke gehören nur ihrem Inhalt, nicht auch der Form nach einer neuen Richtung an; diese hält streng am ursprünglichen Organismus fest; sie ist nur dem neuen Inhalt entsprechend weniger scharf umrissen, aber durchaus noch nicht gelockert; nur feiner gezeichnet und reicher und mannichfaltiger gefärbt. Sie wirkt nicht mehr mit der gedanklichen Schwere eines BEETHOVEN, oder der



Finale.
a tempo

hinreissenden Leidenschaftlichkeit eines MOZART und der naiven Herzensfreudigkeit eines HAYDN, aber sie beschäftigt durch die erhöhte Spielfreudigkeit ihrer besondern Ausgestaltung die Phantasie in erhöhtem Maasse. Es gilt dies namentlich von SCHUBERT und MENDELSSOHN, während SCHUMANN diese romantische Welt nicht mehr in gleichem Glanze erblickt, sondern mehr in dem geheimnissvoller wirkenden Helldunkel, das dem kranken Herzen mehr gefällt und grössere Befriedigung gewährt, als die glänzenden Lichter und blendenden Farben eines SCHUBERT oder MENDELSSOHN. Dieser hatte durch seine Studien, wie durch seine ernste Beschäftigung mit den grössten Werken der Vergangenheit und seines Zeitgenossen BEETHOVEN die volle Bedeutung der streng logisch und organisch entwickelten Formen für das Kunstwerk erkannt. SCHUBERT war mit diesen Formen weniger durch Unterweisung als durch seine frühe Theilnahme an deren Ausführung bekannt und vertraut geworden, und beide haben sie deshalb auch niemals in ihren bedeutendsten und grössten, von der Romantik ausschliesslich erzeugten Werken aufgegeben oder auch nur vernachlässigt. MENDELSSOHN durfte sogar auf dem Gebiet der grössten und bedeutendsten Vocalwerke mit den ersten Meistern, HÄNDEL und BACH, concurriren, und SCHUMANN'S: »Das Paradies und die Peri« ist in dieser Richtung eine der glänzendsten Schöpfungen der Romantik geworden. In allen diesen Werken erkennen wir immer noch den Einfluss der besten Meister der Vergangenheit, und auch bei CARL MARIA VON WEBER ist das Gefühl für die organisch entwickelte Form noch stark genug, um den in ihm lebendig gewordenen Drang zum Malen und Coloriren soweit zu bändigen, dass er — seine Sinfonien ausgenommen — immer noch am ursprünglichen Organismus festhält, wenn er auch nicht viel thut, ihn zu besonderer Gewalt dem Klangmaterial gegenüber heraus zu arbeiten.

Erst in der letzten Hälfte unseres Jahrhunderts liess bei einzelnen Künstlern die Lust und Freude an der rein sinnlichen Wirkung des Klanges das Bedürfniss nach festgefügten Formen schwinden, und der Eifer, mit welchem sie diesen neuen Standpunkt auch theoretisch zu rechtfertigen suchten, wie die unerwarteten Erfolge, welche sie bei der grossen Masse damit erreichten, machte sie bald zu Stimmführern der neuen Richtung, durch welche der grösste Theil der schaffenden Tonkünstler sich beeinflussen liess.



ZWEITES KAPITEL.

DIE GEGENWART.

Als hauptsächlich treibendes Moment in der Entwickelung unserer Kunst der Gegenwart erscheint der Drang, neue Bahnen zu finden und das Ausdrucksvermögen der musikalischen Darstellungsmittel bis zu fast begrifflicher Verständlichkeit zu steigern. Seitdem man namentlich aus den letzten Werken BEETHOVEN'S die wunderbarsten Offenbarungen herausgelesen hatte, glaubte man die Tonkunst nur noch als eine Sprache, und zwar als die offenbarungsfähigste für die innersten Seelenzustände behandeln zu müssen. Gegenüber jener, die ganze bisherige Entwickelung beherrschenden Anschauung, nach welcher die Musik eine Kunst ist, die ihren Inhalt nur in eng geschlossener und gegliederter Form darstellen kann, machte sich jene neue geltend, nach der sie Sprache sein soll, deren lebendiger und überzeugender Ausdruck durch die Form nur abgeschwächt und gehindert wird. Besonders verhängnissvoll wurde diese Anschauung für die Entwickelung der dramatischen Musik, die schon durch WEBER, wie wir nachwiesen, in eine neue Phase ihrer Entwickelung getreten war. Ihm hatten sich ausser den bereits früher erwähnten Componisten auch noch JOH. LINDPAINTNER (1791—1856), CONRADIN KREUTZER (1780—1849), CARL GOTTLIEB REISSIGER (1798 bis 1859) u. A. angeschlossen, ohne grösseren Einfluss für die Musikentwickelung zu gewinnen. Nur auf dem Gebiet des Männerchorgesanges hat KREUTZER tiefgehenden Einfluss gewonnen, und seine Oper: »Das Nachtlager in Granada« erhält sich heutigen Tages noch auf dem Repertoir trotz ihres wenig interessanten Textbuches. Auch seine Musik zu Raimund's Zauberposse: »Der Verschwender« hat ihren Reiz noch nicht eingebüsst. Den Gang der Weiterentwickelung zu

bestimmen, gelang erst dem einstmaligen Mitschüler WEBER's bei Abt VOGLER: JACOB MEYER-BEER (GIACOMO MEYERBEER). (Abb. 158.)

Er entstammt dem reichen Bankhause BEER in Berlin und ist dort am 5. September 1791 geboren. An das Vermächtniss eines Onkels war

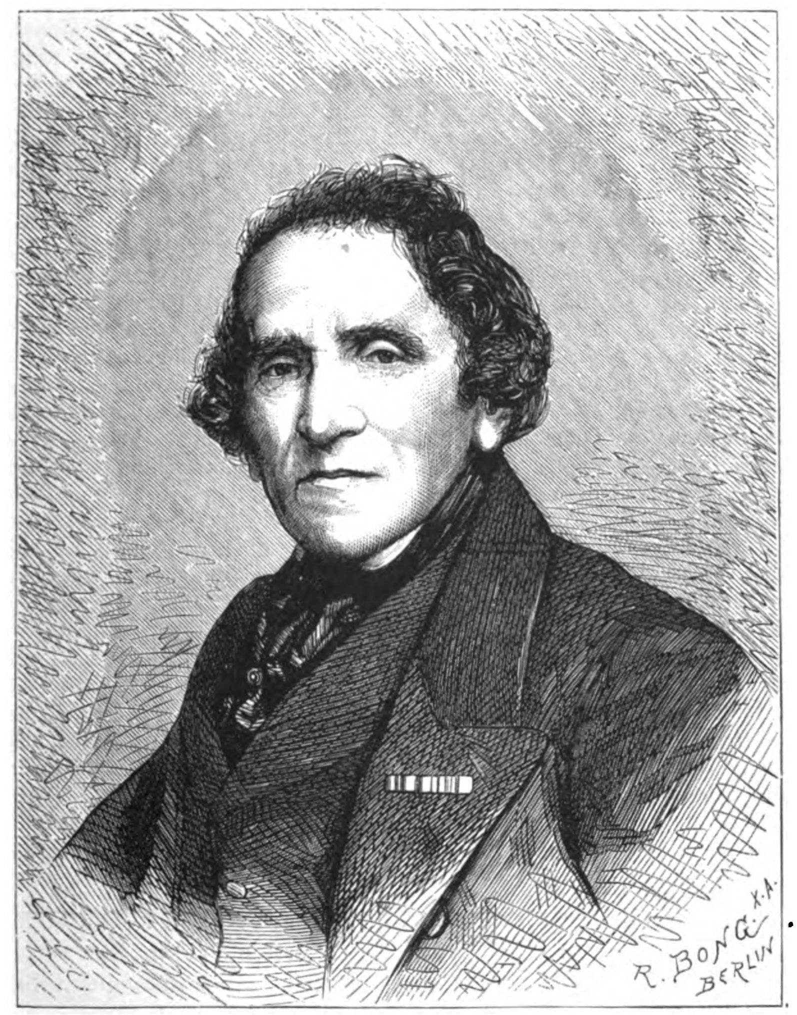


Abb. 158. GIACOMO MEYERBEER.

die Bedingung geknüpft, den Namen »MEYER« dem seinigen hinzuzufügen. Da sich sein bedeutendes Talent für die Musik früh entwickelte, so waren die Eltern früh darauf bedacht, auch dies sorgsam zu pflegen. Schon 1800 konnte er als Clavierspieler öffentlich auftreten. In der Theorie unterrichtete ihn zuerst ZELTER, später BERNHARD KLEIN und Capellmeister

A. B. WEBER. 1806 ging er nach Darmstadt, um bei Abt VOGLER Composition zu studiren. Hier schrieb er seine erste grössere selbständige Composition »Gott und die Natur«, die, ebenso wie sein Psalm 98, durch die Berliner Singakademie 1811 aufgeführt wurde. Bald darauf componirte er auch seine erste Oper »Jephta«, die in München mit Erfolg zur Aufführung kam. Dieser folgte die komische Oper »Alimelek«, die zuerst in Stuttgart und 1815 auch in Prag in Scene ging. In Wien, wohin er sich dann wandte, machte er als Clavierspieler Aufsehen. Von hier ging er nach Paris, wo er die Oper »Der Junggeselle von Salamanka« und die kleine Oper »Robert und Elise« componirte. In Italien, wohin er dann ging, schrieb er: »Romilda e Costanza« für Padua; »Semiramide riconnosciuta« für Turin; »Emma di Resburgo« für Venedig; »Margaretha von Anjou« und »L'Esule di Granada« für Mailand; »Il Crociato in Egitto« für Venedig und die unvollendete Oper »Almansor« für Rom.

1825 kehrte MEYERBEER wieder zurück nach Berlin, allein da er dort nicht das Feld für seine Thätigkeit fand, so wandte er sich wieder nach Paris, und hier schrieb er die Musik zu »Robert der Teufel« nach dem Textbuch von SCRIBE und DELAVIGNE. Die Oper ging 1831 am 22. November in Paris in Scene und errang den aussergewöhnlichen Erfolg, den MEYERBEER bisher vergeblich erstrebt hatte und der sich noch steigerte mit der Aufführung der »Hugenotten« am 21. Februar 1836. Sechs Jahre später wurde diese Oper auch in Berlin gegeben am 20. Mai 1842 mit demselben grossen Erfolge. Der König von Preussen ernannte MEYERBEER (1842) zu seinem General-Musikdirector, und dieser nahm jetzt seinen Wohnsitz wieder in Berlin. Zur Einweihung des neuen Opernhauses componirte er das »Feldlager in Schlesien«. Seine Musik zu dem Trauerspiel seines Bruders MICHAEL: »Struensee« schrieb er schon früher (1840). In jene erste Zeit seiner Berliner Wirksamkeit gehören die Chöre zu den »Eumeniden« des Aeschylos und die Musik zu dem Festspiel »Das Hoffest von Ferrara«. Zugleich war er mit seiner Oper »Die Afrikanerin«, deren Aufführung er nicht mehr erlebte, und mit der Oper »Der Prophet«, deren erste Aufführung am 16. April 1849 in Paris stattfand, beschäftigt. Ausserdem schrieb er mehrere Cantaten, Chöre für den Domchor, Fackeltänze u. s. w. Sein letztes grösseres Werk, das er noch in Scene gehen sah, ist die komisch-lyrische Oper »Dinorah«. Sie wurde im April 1859 in Paris zum ersten Male gegeben. Mitten unter den Vorbereitungen zur Aufführung seiner Oper »Die Afrikanerin«, die er mittlerweile beendet hatte, ereilte ihn am 2. Mai 1864 der Tod.

MEYERBEER'S Entwickelungsgang ist zugleich der Entwickelungsgang der modernen grossen Oper. Seine ersten Werke, die er unter dem Einflusse seiner deutschen Lehrer schrieb, stehen durchaus auf dem Boden der deutschen Musik; aber es drängte ihn nach Erfolgen, die er in dieser Richtung nicht zu erreichen vermochte, und so ging er nach Paris und von dort nach Italien, um hier die unmittelbar treffenden Mittel der dramatischen Wirkung kennen zu lernen. Die Oper MEYERBEER's wurzelt demnach in der eigenthümlichen Anschauungsweise der drei Länder, in denen die dramatische Musik überhaupt noch

eine nationale Fortbildung fand: Deutschland, Italien und Frankreich. In Italien war die Oper durch GIOACHIMO ROSSINI (1792—1868) in eine neue glänzende Phase getreten, indem er Wirkung und Gewalt der italienischen Cantilene und des Bravourgesanges dadurch zu steigern wusste, dass er ihnen das sinnlich reizvollere Instrumentalcolorit aneignete. So förderte er die italienische und französische dramatische Musik, und wenn er auch weder im »Othello«, noch im »Moses« oder »Semiramis« für die gewaltige Tragik des Stoffes im Ganzen den Ausdruck findet, einzelne Partien und Scenen sind doch mit grosser Leidenschaftlichkeit, andere wiederum mit Innigkeit ausgeführt. »Wilhelm Tell« aber bietet eine nicht geringe Anzahl wirklich dramatisch ausgeführter Momente dar. Sein bedeutendstes Werk aber ist »Der Barbier von Sevilla«. Die sinnlich reizvolle Gluth seiner Melodien, die bunte Prägnanz seiner Rhythmen und das helle Orchestercolorit, wie das Brillantfeuerwerk seiner Passagen, verbreiten über die ganze Handlung jenes sonnige Licht, das uns alles andere Fehlende vermissen lässt. Darum hielt sich auch diese seiner Opern am längsten, die anderen serieusen mussten in Frankreich der grossen Oper von AUBER weichen und erzeugten in Italien die süsslich-sentimentale von DONIZETTI und BELLINI.

In Frankreich erhielt die ganze Richtung durch DANIEL FRANC. ESP. AUBER (1782—1871) erhöhte dramatische Bedeutung. Hier war der Sinn für die, wenn auch nur äusserlich wirkende dramatische Wahrheit nie ganz erloschen, und wie grosse Erfolge auch jene italienischen Opern dort errangen, die edleren Bestrebungen für die nationale Oper fanden ebenfalls immer die wärmste Aufnahme. Es war daher ganz natürlich, dass, als AUBER in seiner Oper »Die Stumme von Portici« (1829) die vereinzelten Spuren französischen dramatischen Ausdrucks zu grossen Tableau's zusammenfasste, er entscheidenden Erfolg gewann. Zugleich bestimmte er damit den Stil der grossen Oper, den dann MEYERBEER mit genialer Kraft und dem feinsten Verständniss für Bühnenwirkung weiter bildete. Nach einer innern organischen Entwickelung darf man bei ihm eben so wenig suchen wie dort. Eine solche entbehren schon die Texte von SCRIBE. Die erste dieser Opern, »Robert der Teufel«, ist so angelegt, dass man zur Noth den Gang der Handlung aus dem Textbuch erkennt; eine Vermittelung und Motivirung der einzelnen Scenen wird nicht versucht. SCRIBE beschränkt sich auf Darstellung der spannend und dramatisch wirkenden Scenen, die er zu einzelnen, kaum äusserlich verbundenen Tableau's vereinigt. Dabei werden selbstverständlich auch alle Mittel der äusseren Darstellung, Decoration und der ganze äussere scenische Apparat in so raffinirter Weise herbeigezogen, wie kaum noch bei der höfischen

Luxusoper des 17. Jahrhunderts. Den Eindruck dieser, auf Wirkung berechneten und an sich schon so wirksamen scenischen Darstellung weiss nun MEYERBEER durch seine, mit der feinsinnigsten Erkenntniss der sinnlichen Wirkung erfundene Musik mächtig zu steigern. Beide Opern: »Robert der Teufel« und »Die Hugenotten« enthalten eine grosse Menge fein und originell erfundener Partien, die den grossen dramatischen Tondichter erkennen lassen. Daneben aber findet sich auch eine Menge Mittelgut, der italienischen Oper entlehnt, das nur, um die grosse, einzig für äussere Wirkung empfängliche Masse zu gewinnen, geschrieben ist. Hier sucht der Meister nur diese; weil er nicht hinter Decoration und Maschinerie zurückbleiben darf, muss er auch die innersten Vorgänge, die rein seelischen Momente decoriren und illustriren. Dabei kommt er auf Coloraturgebilde, die in der dramatischen Musik ihre unbestreitbare Bedeutung haben, die aber hier nicht selten ganz ungeheuerlich wirken. Auch »Der Prophet«, wie »Die Afrikanerin« enthalten eine ganze Reihe grosser und mit Wärme und Innigkeit geschriebener Sätze, aber nur wenige gehen ohne einen dramatisch unwahren, nur auf das niedere Empfängnissvermögen der Massen berechneten Schluss zu Ende. Er will damit weder seine Charaktere noch die Situation bedeutsamer heraustreten lassen, sondern er dient damit nur der momentanen Stimmung, weniger seiner Personen, als vielmehr des Theaterpublikums. Die grosse Oper wurde hierdurch dramatisch unwahr, und hiergegen namentlich wandte sich ihr bedeutendster Vertreter der Gegenwart: RICHARD WAGNER.

In der ereignissschweren Zeit — 1813 am 22. Mai — wurde der Meister in Leipzig geboren. Fünf Monate später starb ihm der Vater, FRIEDR. WAGNER, Polizei-Actuar in Leipzig; zwei Jahre darauf heiratete die Mutter den Schauspieler LUDWIG GEYER, der dem Dresdener Hoftheater als Mitglied angehörte, und dadurch wurde die Uebersiedelung der Familie nach Dresden veranlasst. GEYER beschäftigte sich mit Malerei und wollte seinen Stiefsohn RICHARD, da er die künstlerische Begabung in ihm erkannte, zum Maler erziehen. Allein dieser zeigte wenig Lust dazu, und als auch der Stiefvater früh starb, noch ehe WAGNER sein siebentes Jahr erreicht hatte, so wurde der Plan, ihn zum Maler ausbilden zu lassen, nicht weiter verfolgt. Er sollte nunmehr studiren, wurde Schüler der Kreuzschule und später der Thomasschule in Leipzig und bezog auch hier die Universität. Für seine musikalische Ausbildung war bis dahin nicht gar viel geschehen; am Clavierunterricht, den seine Schwestern erhielten, durfte er nur als Zuhörer theilnehmen, bis der Hauslehrer, der ihm den Cornelius Nepos explicirte, sich bewegen liess, ihm Clavierunterricht zu ertheilen. Früh regte sich in ihm auch die dichterische Begabung, und der Knabe schon trug sich mit Plänen zu einem Trauerspiel. Durch seine Geschwister kam er mit dem Theater in vielfache Berührung, und die ungewöhnlichen Erfolge, welche CARL MARIA VON WEBER mit seinen Opern, namentlich

mit dem »Freischütz«, in dieser Zeitperiode gewann, mögen hauptsächlich mit die ganze Richtung seines Lebens und Wirkens bestimmt haben. Zum entscheidenden Entschlusse gelangte er nach dieser Seite erst in Leipzig, wo die Familie wieder ihren Wohnsitz genommen hatte. Hier, in der Musikstadt wurde ihm dann auch bald seines Lebens Zweck und Ziel klar. In den Gewandhausconcerten lernte er die Sinfonien BEETHOVEN's kennen; besonderen Eindruck machte die Musik zu »Egmont« auf ihn, und er war fest entschlossen, seine Tragödie mit Musik zu versehen. Bald gelangte er zu dem Entschluss, Musiker zu werden; trotz des heftigen Widerstandes, den er damit in seiner Familie fand, setzte er es doch schliesslich durch. Er bezog zwar die Universität, doch hauptsächlich nur um Philosophie und Aesthetik zu hören; er unterzog sich ferner unter der Leitung des Thomascantor THEODOR WEINLIG auch ernsten contrapunktischen Studien. Eifriger noch componirte er; eine Sonate, die bei Breitkopf und Härtel erschien, und eine Polonaise entstanden zunächst; seine Ouvertüre mit Schlussfuge und eine Sinfonie aus dieser Zeit fanden bei ihrer Aufführung im Gewandhause (1833) lebhaften Beifall. Im Mai ging er nach Würzburg zu seinem Bruder ALBERT, der dort als Sänger und Regisseur wirkte, und hier schrieb er die dreiaktige Oper: »Die Feen«, zu der er sich nach GOZZI's Märchen: »Die Frau als Schlange« auch den Text gedichtet hatte. Nach seiner Rückkehr nach Leipzig im Frühjahr 1834 war er bemüht, die Oper in Leipzig auf die Bühne zu bringen, was ihm indess nicht gelang. Er arbeitete einen neuen Operntext: »Das Liebesverbot« nach SHAKESPEARE's »Maass für Maass«, die Musik dazu schrieb er in Magdeburg, wohin er im Herbst 1834 als Musikdirector gegangen war. Dort gelangte die Oper auch am 29. März 1836 zur Aufführung, doch ohne den erwünschten Erfolg. Anfang Januar 1837 begann er seine Thätigkeit als Musikdirector in Königsberg, die ihn indess auch wenig befriedigte. Erst in Riga gewann er eine, ihm anfangs wenigstens mehr zusagende Thätigkeit als Musikdirector; allein allmälig wurde ihm das Theaterleben immer mehr verleidet und als CARL VON HOLTEI, der Leiter der Rigaer Bühne, diese aufgab, liess sich auch WAGNER nicht mehr länger halten; er beschloss seinen längst gehegten Plan, nach Paris zu gehen, auszuführen. Trotz der abmahnenden Stimmen seiner Freunde reiste er mit seiner jungen Gattin über London nach Paris, und hier wurde er gar bald von den schwersten Sorgen, von Noth und Entbehrung heimgesucht. Doch beendete er seine Oper »Rienzi«, zu der er schon im Sommer 1837 in Dresden den Plan gefasst hatte, und schrieb eine neue, »Der fliegende Holländer«. »Rienzi« wurde am 20. October 1842 in Dresden mit aussergewöhnlichem Erfolge aufgeführt, der sich mit jeder weiteren Aufführung steigerte. Auf Wunsch der Intendanz studirte WAGNER nun auch den »Fliegenden Holländer« ein und bereits am 2. Januar 1843 fand die erste Aufführung vor überfülltem Hause statt. Durch den Tod des Musikdirectors RASTRELLI war dessen Stelle an der Oper erledigt worden, WAGNER bewarb sich um diese und bereits Ende Januar erfolgte seine Ernennung zum Kapellmeister. Mit Eifer und Energie erfasste er die Pflichten seines Amtes, namentlich wurden seine Aufführungen GLUCK'scher Opern zu Musteraufführungen. Weniger erfolgreich erwiesen sich seine Bemühungen, den eigenen Werken weitere Verbreitung zu verschaffen; doch lähmte dies seine schöpferische Thätigkeit durchaus nicht. Im Winter 1844

zu 1845 beendete er den »Tannhäuser«; auf einer Erholungsreise und während seines Aufenthalts in Marienbad entwarf er den Plan zu seiner komischen Oper »Die Meistersinger von Nürnberg«, und unmittelbar darauf skizzirte er den zum »Lohengrin«. Am 19. October 1845 ging der »Tannhäuser« in Dresden zum ersten Male in Scene, doch nicht mit dem erwarteten bedeutenden Erfolge. Auch die Aufführung des »Rienzi« im Berliner Opernhause am 26. October 1847 erwarb weder dem Werke noch dem Componisten viel Freunde. Dieser wandte sich jetzt der »Siegfriedsage« mit allem Eifer zu, und bereits im Herbst 1848 beendete er die Dichtung: »Siegfried's Tod«. Inzwischen hatten die Ereignisse dieses Jahres seiner Thätigkeit in Dresden ein Ende gemacht. Wegen seiner Betheiligung am Maiaufstande musste er aus Dresden flüchten; er ging nach der Schweiz und nahm zunächst in Zürich seinen Wohnsitz. Hier machte er seine Schrift: »Die Kunst und die Revolution« druckfertig, die kurz darauf in Leipzig bei Otto Wigand, ebenso wie die später verfasste: »Das Kunstwerk der Zukunft«, erschien. Im Februar 1850 ging er nach Paris und von hier sandte er seinen »Lohengrin« an Liszt, der in Weimar als Hof-Kapellmeister wirkte und die erste Aufführung des »Lohengrin« am 28. August desselben Jahres veranstaltete, mit einem solchen Erfolge, dass seitdem erst die Wagnerbewegung beginnt. Liszt begnügte sich nicht damit, der Oper einen Erfolg verschafft zu haben, er war vielmehr durch Wort und Schrift bemüht, den beiden Opern: »Lohengrin« und »Tannhäuser« die weitesten Kreise zu eröffnen, was ihm auch in überraschend kurzer Zeit gelang. Im Sommer 1850 hatte Wagner sein Werk »Oper und Drama« begonnen, in dem er seine Theorie der Oper weitläufig erörtert; es erschien 1851 bei J. J. Weber in Leipzig. Ernstlich beschäftigte ihn auch die Composition von »Siegfried's Tod«; hierbei aber überzeugte er sich immer mehr, dass er dabei nicht stehen bleiben durfte, und so gelangte er endlich zum Entschluss, die ganze Nibelungensage als Trilogie zu behandeln, in der Form, in welcher sie heut vorliegt. Die Dichtung erschien unter dem Titel: »Der Ring des Nibelungen. 1853«. Gegen Ende des Jahres begann er auch mit der Composition des Riesenwerks, das er erst 1870 beendete. Inzwischen hatte er (im August 1859) die grosse Oper »Tristan und Isolde« beendigt und 1867 »Die Meistersinger von Nürnberg« und zwar unter den mannichfachsten Wechselfällen, oft mit den schwersten Sorgen und Nöthen des Lebens kämpfend, von denen ihn zunächst der junge König Ludwig II. (1863) befreite. Dieser zog ihn nach München. Nach dem Plane Wagner's wurde hier eine Musikschule errichtet, die unter der Oberleitung von Hans von Bülow 1867 ins Leben trat. 1865 am 10. Juni fand die erste Aufführung von »Tristan und Isolde« auf dem Münchener Hoftheater statt unter dem lebhaftesten Beifall des Publikums. Allein Umstände misslichster Art veranlassten Wagner München zu verlassen; er ging wieder nach der Schweiz, im April 1867 nach Triebschen bei Luzern, das er für mehrere Jahre zum bleibenden Wohnsitz machte. Nachdem er die Nibelungen-Trilogie beendet hatte, galt es, das Werk auch in die Oeffentlichkeit zu bringen; den energischen Bemühungen seiner Freunde gelang es, ihm die nöthigen Geldmittel zum Bau eines eigenen Theaters zu beschaffen, das er in Bayreuth baute, wo er seitdem auch seinen bleibenden Wohnsitz nahm. Am 13., 14., 16. und 17. August fand die erste, vom 20—23.

die zweite und vom 27.—30. August die dritte Aufführung statt und seitdem ist das Werk auch an verschiedenen Orten ganz oder in einzelnen Theilen zur Aufführung gekommen. Im Juli des Jahres 1882 gelangte auch des Meisters letztes Werk: »Parzifal« in Bayreuth zur Aufführung; das Jahr darauf, am 13. Februar starb er in Venedig, wo er zeitweisen Aufenthalt genommen hatte. Ausserdem sind noch zu erwähnen: eine Faustouvertüre, die er bereits 1840 in Paris componirte, 1855 aber umarbeitete; ferner der Huldigungsmarsch an den König von Bayern LUDWIG II.; der Kaisermarsch, den er dem Deutschen Kaiser WILHELM I. widmete und der, zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika 1871 componirte Festmarsch. Seine gesammelten Dichtungen und Schriften erschienen in den Jahren 1870—1871 in 9 Bänden.

Der veränderte Standpunkt, den die Romantiker den Meistern der Vergangenheit gegenüber einnehmen, ist schon angedeutet worden. Die ältern Meister haben die Musik immer nur als Kunst geübt, die, wie alle andern Künste, nur durch die bestimmt abgegrenzten und gegliederten Formen einen Inhalt zu offenbaren und damit künstlerische Wirkung zu erzielen vermag. Daher suchten sie durch energische Studien sich die möglichst unumschränkte Herrschaft über alle Mittel und Formen der Musik anzueignen. Für die Romantiker dagegen wurde die Musik zur Sprache, in der sie ihrer, an den Wundern der romantischen Welt genährten Innerlichkeit Ausdruck geben. Dass dieser neue Inhalt der Form, der festern, innern und äussern Abgrenzung und Gliederung nicht direct widerstrebt, haben die vorerwähnten Meister der Romantik erwiesen; aber er breitet sich auch gern fessellos und möglichst unbegrenzt in freister Weise aus. Dabei ist er meist so berauschend und glänzend, dass er namentlich jene sinnlich wirkende Seite des Darstellungsmaterials beansprucht, deren Gewalt durch formelle Abrundung und Gliederung abgeschwächt wird. Entscheidend wurde diese ganze Richtung für die Oper, welche in der erhöhten sinnlichen Wirkung einen der mächtigsten Factoren des Erfolges gewinnt. Sie ist für die äussere Schaustellung berechnet; auf die Massen zu wirken ist eine ihrer Aufgaben, und es liegt im Wesen der Romantik, diese als ihre einzige aufzufassen. Die Meister der dramatischen Musik von GLUCK bis BEETHOVEN suchten und fanden auch den dramatischen Ausdruck in den festgefügten Formen; erst mit WEBER ändert sich das Verhältniss; die Musik unterstützt bei ihm schon weniger die dramatische Entwickelung, als vielmehr die scenische Wirkung. Der gleiche Zug aber beherrscht auch die WAGNER'sche Oper; er nimmt den Knaben und Jüngling schon so gefangen, dass es ihm trotz eminenter Begabung schwer wird, die Technik

zu erlernen, und als schaffender Künstler scheidet er bald alles mit sicherer Hand aus, was diesem Zuge nicht direct dient. Bestimmend wurde hierbei auch die gewaltige Wirkung, welche BEETHOVEN's Sinfonien und seine Musik zu »Egmont« auf ihn ausübte. Die zwingende Gewalt, mit welcher diese Werke auf die Phantasie des Hörers wirkt, verleitete dazu, in dieser Wirkung den Gehalt der Tonkunst überhaupt zu erblicken und die Formen als lästige Fesseln für den Genius zu betrachten, und WAGNER erhob diese Anschauung bald zu seinem Schaffensprincip. In seinen ersten Instrumentalwerken, wie in der erst kürzlich wieder aufgeführten Sinfonie, die er im 19. Jahre schrieb, copirte er noch BEETHOVEN. Allein nur zu bald erkannte er, dass er auf diesem Wege nicht zu den, von ihm bisher ersehnten Erfolgen gelangen könne. „Neu und originell", die Losung der Tage seiner Jugend für fast alle Gebiete des Lebens und der Kunst, wurde auch bald das Ziel seiner Thätigkeit, und so kam er sehr bald dazu, der Melodie den Krieg zu erklären und den natürlichen Organismus der Harmonie und des Rhythmus aufzugeben. Mit dieser Anschauung, die nur als letzte Consequenz der Romantik zu betrachten ist, und der eigenthümlich einseitigen Auffassung der BEETHOVEN'schen Instrumentalmusik, war nur auf dramatischem Gebiet Erfolg zu erreichen, und so wandte sich ihm WAGNER fast ausschliesslich zu. Von entscheidendem Einfluss für die Richtung, die er nahm, wurde das Auftreten der SCHRÖDER-DEVRIENT, durch deren unübertroffene Meisterschaft in Ausführung des recitirenden Gesanges ihm die Macht jenes dramatischen Ausdrucks erschlossen wurde, den in eigener Weise zu finden er nunmehr zum Ziel seines Lebens machte. Wie WEBER und MEYERBEER wollte auch er Erfolge erreichen, noch ehe er mit den Mitteln des dramatischen Ausdrucks so vertraut war, um diese aus sich heraus zu gestalten. In den ersten seiner sogenannten Reformopern, »Rienzi« und »Der fliegende Holländer« verwendet er fast ausschliesslich nur die schnell und sicher treffenden Mittel, die dramatischen Schlagwörter der italienischen, der französischen und deutschen Oper in ziemlich stilloser Verkoppelung. In »Rienzi« schreibt er noch einigermassen fest gefügte Arien, Duette und Chöre, aber man merkt doch auch ihnen an, dass er dabei nur der üblichen Praxis folgt, ohne von ihrer Nothwendigkeit überzeugt zu sein. Mit besonderer Vorliebe pflegt er in diesen beiden Opern schon den nur vorwiegend recitirenden Gesang in oft recht gewaltsamen Intervallen, gegen welche die, der italienischen Oper entlehnten vereinzelten Melodiephrasen einen seltsamen Contrast bilden. In diesem Sinne wählte er auch bereits seine Harmonik und zwar meist schon nicht als die hauptsächlich formbildende Macht, sondern nur als Mittel,

erhöhte sinnliche Wirkung zu erreichen, und dem entsprechend ist auch die Instrumentation ausgeführt, freilich noch nicht mit dem Glanze, wie in den späteren Werken. »Der fliegende Holländer« stammt bereits aus dem Wunderlande der Romantik, für dessen Darstellung in Tönen der noch jugendliche Dichtercomponist die entsprechende Form suchte. Er vermochte sie deshalb in dieser Oper schon zu grösserer Wirkung herauszubilden wie im »Rienzi«, der noch ganz der Welt der Wirklichkeit angehört. Hier ist WAGNER bereits vorwiegend nur auf die sinnfällige Declamation der Worte bedacht und einzig bemüht, diese durch die reicher und wirksamer ausgeführte Harmonik zu unterstützen und beiden durch eine immer glänzender heraustretende Instrumentalbegleitung erhöhten Reiz zu verleihen. Um dem von ihm gesuchten Tondrama die höchste äussere Wirkung zu geben, sollten dann alle andern Künste mit herbei gezogen, zu einer Allkunst in einem Werk vereinigt werden.

Wer könnte denn leugnen wollen, dass unter Beihülfe der andern Künste die Wirkung der dramatischen Darstellung äusserlich ganz gewaltig gesteigert wird, aber doch im Grunde nur für die weniger tief angelegten Zuhörer und Zuschauer. Die Zahl derer, bei denen es keines blendenden, die Sinne berauschenden äussern Apparats bedarf, um in die gehobenste Stimmung versetzt zu werden, ist, gewiss zum Segen der Kunst, nicht klein, und sie dürfte immer das vornehmste Publikum bilden, welches der echte Künstler sich wünschen und auf das er besondern Werth legen muss.

WAGNER verdankt ganz unstreitig den ungewöhnlichen Erfolg seiner dramatischen Werke nicht zum geringsten Theil der Sorgfalt, mit welcher er die Stoffe wählte, die eine besonders malerisch arrangirte Darstellung fordern und ermöglichen. »Tannhäuser« und »Lohengrin« boten der Decorationskunst reichste Gelegenheit für malerisch auszuführende Scenenbilder, die dann auch wieder dazu veranlassten, durch glänzende Tonmalerei die scenische Wirkung zu erhöhen. Von diesem Standpunkt aus ist es auch erklärlich, dass WAGNER die romantische Wunderwelt zum Hauptfundort für sein Tondrama machte. An sich ist aber diese Einseitigkeit nicht zu rechtfertigen; es wird immer höhere Aufgabe der Kunst bleiben, den poetischen Gehalt des Lebens der Wirklichkeit, wie es in Natur und Welt sich darstellt und im Innern des Menschen sich entfaltet, in vollendeten Kunstwerken zu gestalten, als die wesenlosen Gebilde einer schrankenlos arbeitenden Phantasie nachzuformen.

Dass ihre glänzende scenische Darstellung der Schaulust der grossen Menge ganz besonders entspricht, hat der Erfolg erwiesen: allein diese

Schaulust gehört doch **nicht** zu den edlern Neigungen des Menschen, die nur zu leicht auf ein geringeres Maass der Empfänglichkeit herabgedrückt werden, um so mehr, je nachhaltiger die Lust am blossen Schauen durch die berauschende und berückende Wirkung einer hierauf berechneten Musik unterstützt wird. Die natürlichste Folge einer solchen Schaustellung ist jene Nervenaufreizung, welche mit der eigensten Aufgabe der Kunst in directem Widerspruch steht.

Im »Tannhäuser« ist die Musik schon fast ganz nur noch Klang und zwar Instrumentalklang: nur wenige Partien, wie der Gesang der Pilger — des Hymnus des Tannhäuser auf die Liebe — der Gesang der Elisabeth — Wolfram's Lied an den Abendstern — erinnern noch an die Vocalformen der »Oper«, aber auch sie sind hauptsächlich in dem Bestreben ausgeführt: sinnlich reizvolle Wirkung zu erzielen. Hier schon ist des Dichter-Componisten Hauptziel: die klangvollste Recitation der Worte durch eine nicht weniger wirksame Harmonik unterstützt zu erreichen, während er die vornehmlich formbildende Rhythmik fast ganz vernachlässigt. Die Singstimmen lassen ihre Töne vorwiegend nur frei austönen, wenig nach metrischem oder speciell rhythmischem Gesetz geregelt, sondern hauptsächlich nach der grössern oder geringern begrifflichen Bedeutung und dem dadurch bedingten Klangwerth der Worte. Dass dieser recitirende Vocalstil zur Ausführung der reichern psychologischen Entwickelung der, die Handlung bedingenden, innern Prozesse durchaus nicht genügt, ist durch den ganzen Verlauf der Ausbreitung unserer Kunst unwiderleglich dargethan. Er reicht nur für jene Momente aus, in denen das Individuum nach der, in sich geschlossenen und gefestigten Stimmung ringt; ist diese gewonnen, dann fordert sie auch die, in sich fest einheitlich organisirte und gegliederte Vocalform, wie das alle grossen Dramatiker bisher gezeigt hatten. Das fühlte auch der genial vorwärts strebende Dichter-Componist, und so wurde er darauf geführt, durch eine allmälig immer reicher und selbständiger ausgeführte Instrumentalbegleitung zu ersetzen, was der nur accentuirende Gesang nothwendig unerledigt lassen muss. **Was die beiden grössten Sinfoniker unter den Dramatikern: MOZART und BEETHOVEN nicht unternahmen: die instrumentale Begleitung in der Oper zu »sinfonischer Selbstständigkeit« dem Gesange gegenüber zu steigern, vollzog der jüngere Dramatiker, der nach den ersten Versuchen auf dem Gebiet der selbständigen Instrumentalformen dasselbe rasch wieder verlassen hatte.**

Es ist gewiss unfruchtbar und meist auch ganz zwecklos, den Meistern nur aus dem Grunde zu folgen, weil sie Meister sind, aber

als Thorheit muss es doch auch bezeichnet werden, das, was sie uns als »ewig gesetzmässig, als organisch geworden« erkennen lehrten, deshalb zu verleugnen, weil es »nicht neu« ist und an seine Stelle zu setzen, was der Willkür oder falscher Anschauung entstammt.

Im »Lohengrin« und selbst in des Meisters komischer Oper: »Die Meistersinger« ist immer noch der Organismus der alten Oper so viel gewahrt, als bei WAGNER überhaupt möglich ist. Mit »Tristan und Isolde« gab er sich vollständig unter den Bann seiner einseitigen Theorie von der dramatischen Schaustellung gefangen, um durch sie ein möglichst treues Abbild der äussern Vorgänge herzustellen. Dies wird doch aber durch die Mitwirkung der Musik schon von vornherein unmöglich gemacht; da man doch im gewöhnlichen Leben seine Meinung nicht in accentuirtem Gesange unter Instrumentalbegleitung kund macht, in Recitativen mit Begleitung sich unterhält. Zudem soll doch auch das gesprochene Drama nicht nur die nackten Thatsachen vorführen, sondern es soll diese durch die eingehendste Charakteristik der Personen und der durch sie herbeigeführten Situationen uns glaublich machen und wie eigen Erlebtes uns zum Herzen und Gemüth führen. Deshalb hauptsächlich werden Gesang und Musik, als die Künste der reinsten Innerlichkeit, mit herbeigezogen. Dabei aber ist es unumgänglich nothwendig, dass beide mit all' ihren Mitteln zur Verwendung kommen, als „absolute" Musik. Es ist deshalb auch nur als ein Irrthum zu bezeichnen, dass WAGNER bei seinem gigantischen Streben nach der zwingenden höchsten dramatischen Wirkung die mehrstimmigen Vocalformen ausschied, da durch sie unter allen Umständen der höchste Effect zu erreichen ist, ohne brutale Mittel anzuwenden. Man muss es doch nur als einen Vortheil bezeichnen, dass sie die Möglichkeit gewähren, die verschiedenen Personen mit den abweichendsten Interessen gleichzeitig ihre besonderen Stimmungen zu äussern, was beim nur gesprochenen Drama unangemessen ist; hat doch WAGNER selbst im »Lohengrin« und »Die Meistersinger« die höchste Wirkung mit derartigen Ensemblesätzen erreicht. Als der folgenschwerste Irrthum in der Anschauungsweise WAGNER's muss daher der bezeichnet werden, welcher ihn veranlasste, an Stelle der ästhetisch begründeten und durch die grossen Meister als Organismus offenbarten Opernform, die Unform seines Tondramas zu setzen. Es muss als unwiderleglich erwiesen gelten, dass die Vocalmelodie das vortrefflichste, unmittelbar wirkende Mittel des Ausdrucks, nicht nur den gleichen, sondern einen weit höhern Werth besitzt, als die noch so reizvoll wirkende Instrumentalmelodie. Der instrumentale Ausdruck bedarf einer viel umständlichern, ausführlichern Erörterung und Darlegung als der vocale, schon

deshalb, weil ihm der erläuternde Wortausdruck fehlt. Das einfachste gesungene Liedchen ist schon im Stande, über Zustände im Innern, aus welchem es heraufsteigt, rasch Aufschluss zu ertheilen und sie auf den Hörer zu übertragen, was kaum ein weit und reich ausgeführter Instrumentalsatz vermag. Es muss deshalb als ein entschiedener Rückschritt bezeichnet werden, wenn das Tondrama den vocalen Ausdruck bis zum dürftig recitirenden Gesange herabmindert und durch das Orchester auszudrücken sucht, was zu offenbaren der Menschenstimme zukommt. Dass mit den selbständigen Vocalformen in der Oper Missbrauch getrieben wurde, hebt doch gewiss ihre grosse Bedeutung für die dramatische Entwickelung nicht auf. Die Organisatoren und Vollender der dramatischen Musikformen von RAMEAU bis BEETHOVEN und WEBER haben mit ihren geschlossenen Vocal- und Instrumentalformen den Fortgang der Handlung nicht nur nicht gehindert, sondern im Gegentheil gefördert und mächtig unterstützt, und diese dadurch dem Hörer erst zum rechten Verständniss gebracht und zu eigen Erlebtem machen helfen. Das aber wird die Aufgabe der Musik zum Drama in alle Ewigkeit bleiben und sie ist ohne die sorgfältigste Verwendung der festgefügten Formen neben dem nur recitirenden Gesange nimmermehr voll und ganz zu lösen.

Decoration, Kostüm und Action sind nur äussere Mittel der Darstellung der Handlung, deren Gang durch innere Prozesse angeregt und geleitet wird, über welche nur die Singstimme treuesten Aufschluss zu geben vermag, und es erscheint ebenso unpraktisch als geradezu verfehlt, sie der Erfüllung dieser Aufgabe zu entheben, um das Orchester damit zu betrauen, was ihm nie so, wie dem Gesange gelingen kann. Die Instrumente vermögen niemals die mit Hülfe des Wortes durch den Gesang erzielte Knappheit und zwingende Unmittelbarkeit des Ausdrucks zu erreichen; sie fordern eine grössere Ausführlichkeit, die sich wieder mit der Forderung der raschen Entwickelung der Handlung nicht verträgt. Darnach soll die Musik den recitativisch ausgeführten Text und die vorschreitende Handlung nicht unterbrechen, so dass sie zu einer bruchstückweisen Ausführung genöthigt ist, die dem Wesen des Instrumentalen wenig entspricht. Auch die im »Ring des Nibelungen« wie im »Parzifal« mit grosser Energie durchgeführte Verwendung von Leitmotiven vermag nicht die, durch die organische Entwickelung der alten Opernform erreichte einheitliche Wirkung zu erzielen. Das Verfahren, durch die wiederholte Einführung von gewissen feststehenden Motiven, mit denen Personen oder bedeutende Momente der Handlung charakterisirt sind, ist zunächst durch die Ouvertüren, die zu wirklichen Orchesterprologen werden sollen, bereits von GLUCK an-

geregt und auch von MOZART und BEETHOVEN in Anwendung gebracht und bei CARL MARIA V. WEBER schon zur Regel erhoben worden; der letzterwähnte Meister wendete es auch in der Oper an, und durch ihn namentlich wurde auch HECTOR BERLIOZ veranlasst, es in seinen Orchesterwerken einzuführen. Zur vollständigen Durchführung brachte es erst RICHARD WAGNER namentlich in der »Nibelungentrilogie« und im »Parsifal«, und er führte damit die durch die Romantik angeregte Richtung, für welche der Instrumentalklang zum fast ausschliesslichen Darstellungsmittel wurde, zum Abschluss. Der Meister charakterisirt Personen und Situationen durch prägnant wirkende, charakteristisch erfundene Motive, mit deren Verarbeitung er den Gang der Handlung instrumental darzustellen unternimmt. Dem gegenüber steigert er durch eine sorgfältig erwogene und in wirksamen Intervallen ausgeführte Recitation die Verständlichkeit des Dramas. Aber aus den hier gepflogenen Erörterungen ist auch klar zu ersehen, dass damit zu wenig erreicht ist, wenigstens nicht, was den aufgebotenen Mitteln entspricht und den nöthigen Ersatz böte, für die bei aller Knappheit des musikalischen Ausdrucks doch nothwendig verursachte Hemmung des ohne ihn rascher erfolgenden Fortgangs der Handlung, den die einfache Declamation ohne Musik möglich macht. Wohl weiss der Meister durch immer neue Accord- und Instrumentenverknüpfungen neue verblüffende und aufregende Klänge zu erzeugen und durch blendende Einzelheiten an- und aufzuregen, aber eine fassbare Darstellung des in den Worten nur angedeuteten seelischen Gehalts, in welchem Situationen und Handlung ihren ursprünglichen Boden haben, gewinnt er damit nicht. In noch weit höherm Grade wie in seinen frühern Werken ist er jetzt darauf bedacht, Accorde und Motive nur mit Rücksicht auf ihre klangliche Wirkung zu wählen, und er wird dabei auf die wunderlichsten Combinationen geführt. Noch im »Lohengrin« beobachtet er hierbei den in der Natur begründeten Organismus der diatonischen Tonleiter, welche unserer ganzen Musikpraxis zu Grunde liegt. Auch davon ist in der »Trilogie« wie im »Parsifal« wenig noch zu spüren. Um ihre aufreizende Wirkung zu erhöhen, sind schon die Leitmotive oft auf die wenigst organisch verbundenen Accorde gebaut. Mit den verlockendsten und seltsamst berückenden Klängen, durch glänzende instrumentale Illustrationen von Text und Situation weiss der Meister fortwährend die Aufmerksamkeit der äussern Sinne zu beschäftigen, zugleich unter Beihülfe der raffinirtesten Decorationskunst, die ihm schon bei der angestrebten Allkunst vorschwebte.

So erscheinen diese dramatischen Kunstwerke WAGNER'S aller-

dings als die höchsten Erzeugnisse jener Richtung, der die Musik nur Sprache ist, durch welche wunderbare Geheimnisse enthüllt werden sollen, und wer diese Anschauung theilt, der muss des Meisters begeisterter Anhänger werden. Was die Sprache an zündender Gewalt der Accentuation in sich bürgt, weiss er in seiner Declamation zu entfesseln, und durch eine gewaltige Harmonik von äusserstem sinnlichen Reiz, wie durch die blendendste Instrumentation nimmt er unsere Sinne ebenso vollständig gefangen wie durch seine, mit höchstem künstlerischen Raffinement ausgeführte Scenerie. Wer aber auch in ihrer Verbindung mit dem Drama der Musik eine höhere Stellung anweist, wer sie auch hier als Kunst fasst, die nicht nur die Wirkung von Declamation und Action, von Scenerie und Kostüm unterstützen, sondern die inneren Prozesse, den ethischen Grundgehalt der gesammten Handlung, den jene äusseren Mittel der Darstellung meist unberührt lassen, in fassbaren Formen darlegen soll, der muss nothwendig Widerspruch erheben, nicht gegen das Kunstwerk an sich, das seine Bedeutung behält als Ausdruck einer nur subjectiv wahren Anschauung, aber gegen die Theorie, die darauf gebaut werden soll und die es als einzig berechtigt erscheinen lassen will[1]). Die Kunst vollzieht sich in keiner Zeit und in keinem Meister, jeder hat seine Mission. Indem Wagner die seinige: die ganze Richtung bis an ihr Endziel zu verfolgen, mit eisernster Consequenz erfüllte, hat er seine grosse Bedeutung für die Entwickelung der dramatischen Formen gewonnen; diese aber wird jetzt wieder an GLUCK-MOZART-BEETHOVEN anknüpfen müssen, um der ästhetisch begründeten ältern Opernform die durch Wagner gewonnenen neuen Mittel dramatischer Darstellung zu vermitteln.

Verhängnissvoller noch wie für die Entwickelung der dramatischen Musik wurde der Drang nach Erweiterung der Ausdrucksfähigkeit der Musik für die übrigen Vocalformen und vor allem für die Instrumentalformen. Der recitirende Stil brachte dort eine ziemlich vollständige Auflösung hervor und erzeugte hier die sogenannte Programmmusik.

Während einerseits in unserer Zeit jene früher charakterisirte Richtung, welche nur sangbare und leicht fassliche Melodien zu erfinden bestrebt ist, allgemeine Anerkennung und in CARL GOTTLIEB REISSIGER (1798—1859) und in FRIEDRICH CURSCHMANN (1805—1841) noble und geschmackvolle, in HEINRICH PROCH (1809—1880), FRIEDRICH KÜCKEN (1810—1882), FRANZ ABT (1819—1885) und FERDINAND GUMBERT (1818)

[1]) Den ausführlichern Nachweis bringt des Verfassers: Die Oper in ihrer kunst- und kulturhistorischen Bedeutung dargestellt. Stuttgart, Verlag von Adolf Bonz & Comp. Pag. 248—274.



weniger geschmackvolle, aber bei der grossen Masse beliebte Vertreter gefunden hat, gewann jener mehr recitirende Liedstil zunächst in ROBERT FRANZ (geboren 1815 in Halle a. S., wo er gegenwärtig noch lebt) einen entschiedenen Vertreter. Die grosse Bedeutung, welche die Sprachmelodie für die ganze Gestaltung der Vocalformen gewinnt, ist wiederholt in diesem Werke nachgewiesen worden, aber zugleich auch, wie wenig mit ihrer blossen Notirung noch gethan ist; dass vielmehr für die erschöpfende Darstellung der Liedstimmung auch eine selbständige musikalische Gestaltung nothwendig ist, die beim Liede nur durch die Nachbildung des strophischen Versgefüges mit den melodischen und harmonischen Mitteln zu erreichen ist. Wiederholt konnte gezeigt werden, dass die, aus der Sprachmelodie entwickelte, selbständige Melodie die Stimmung am treffendsten zum Ausdruck bringt und mit der Schlagfertigkeit, welche das Lied erfordert, wenn sie zugleich das Versgefüge berücksichtigt. Dass es daneben auch gerechtfertigt ist, in einzelnen Fällen nur die Sprachmelodie zu fixiren, wurde gleichfalls schon gezeigt, aber dann gewinnt die Forderung nach formeller Festigung nur in erhöhtem Masse Geltung. Bei ROBERT FRANZ zeigt sich wol noch das Streben nach liedmässiger Gliederung, aber er kennt nicht auch die Nothwendigkeit der Verknüpfung der einzelnen Glieder; er erfindet eine harmonische oder melodische Phrase, die auch der Stimmung entspricht, aber er verwendet diese dann meist für jede einzelne Verszeile, sequenzenhaft auf- oder absteigend. Von jener Reimverschlingung, durch welche die Liedform allein kunstvoll herausgebildet ist, zeigen kaum ein Dutzend Lieder von FRANZ schwache Versuche. Nur eine Zeit, und die Richtung, welcher die Erkenntniss von der Nothwendigkeit der künstlerisch formellen Gestaltung abhanden gekommen ist, konnte sich durch die harmonischen Feinheiten und die sinnlich reizvollen Klangwirkungen der Clavierbegleitungen einzelner FRANZ'scher Lieder so weit täuschen lassen, um zu übersehen, dass ihnen, um künstlerisch vollendet zu erscheinen, die Hauptbedingungen fehlen.

Weiter noch in dieser Richtung ist FRANZ LISZT gegangen, und mit ihm eine ganze Reihe jüngerer Componisten.

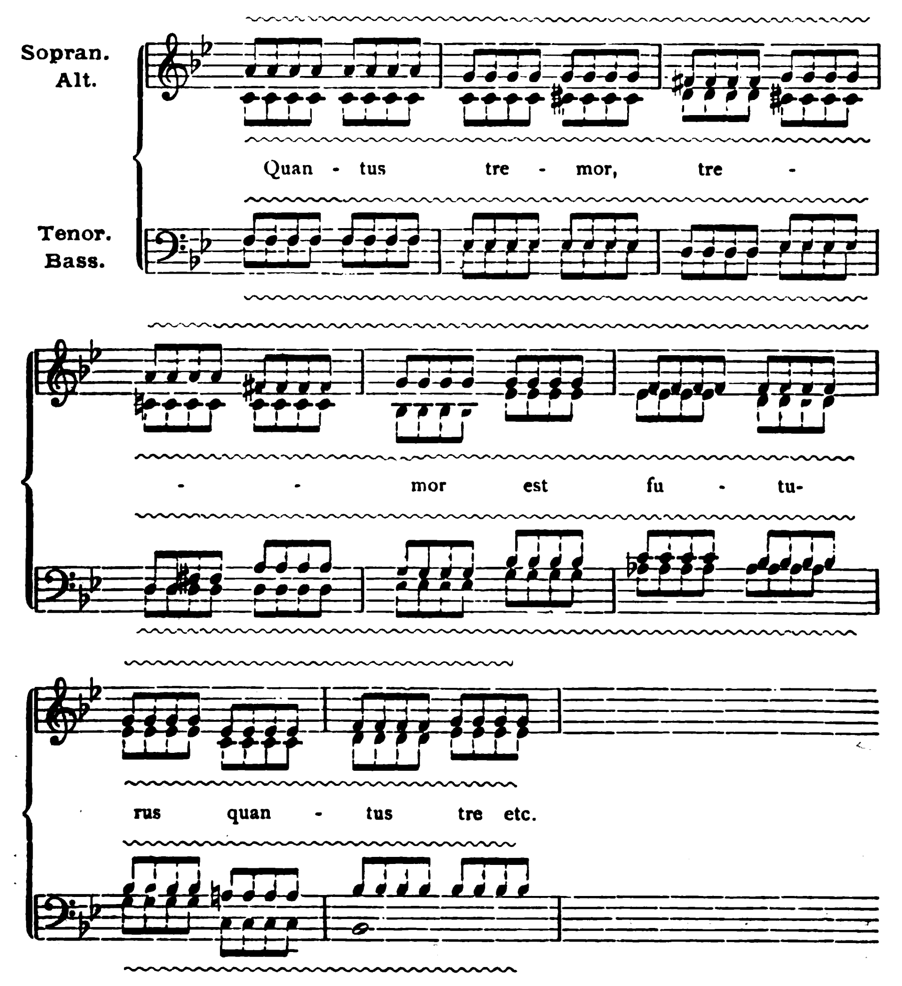
Dieser grösste Virtuose unsrer Zeit ist zwar in Ungarn geboren (am 22. October 1811 in Raiding bei Oedenburg), allein Erziehung und Wirksamkeit machen ihn zu einem Vertreter der deutschen Musik, der hier seinen Platz verdient. Sein Vater, ein höherer Beamter, ertheilte dem Sohne den ersten Musikunterricht, und als die ausserordentliche Begabung desselben sich glänzend herausstellte, gab der Vater seine Stellung auf, um

sich ganz der Ausbildung seines Sohnes zu widmen. Er ging mit ihm nach Wien und hier übernahm CZERNY den Unterricht im Clavierspiel, SALIERI in der Composition. 1823 führte ihn der Vater nach Paris und auch hier erregten die Leistungen des zwölfjährigen Knaben so ungewöhnliches Aufsehen, dass er in kurzer Zeit in 30 starkbesuchten Concerten mitwirkte. Auch sein Compositionstalent errang hier bereits Erfolge, seine einaktige Oper »Don Sancho« wurde mit Beifall aufgeführt. Auch in der Schweiz und in England, wohin der Vater dann mit ihm ging, erregte er ungewöhnliches Aufsehen. Nach des Vaters 1827 erfolgtem Tode lebte FRANZ LISZT mit der Mutter in Paris; von 1834 an aber in Genf, bis die Erfolge, die SIGMUND THALBERG in Paris als Clavierspieler errang, ihn veranlassten, nach Paris zurückzukehren. Damit beginnt die Zeit der grossartigen Triumphe, die in ihm das Virtuosenthum feierte. In den Jahren von 1839—1847 durchreiste er fast die ganze civilisirte Welt und überall erregte er durch seine wunderbaren Leistungen bisher unerhörten Enthusiasmus. 1847 nahm er dann als Grossherzogl. Weimarischer Hofkapellmeister in Weimar dauernden Wohnsitz und von hier aus machte er die erfolgreichste Propaganda für RICHARD WAGNER und die sogenannte »Neudeutsche Schule«. Ende des Jahres 1861 ging er dann nach Rom, wo er an Papst PIUS IX., der ihn 1865 zum Abbé machte, einen Gönner fand. 1875 übernahm er das Präsidium der am 14. November 1875 eröffneten Ungarischen Landes-Musik-Akademie. Zahlreiche Orden und Auszeichnungen sind ihm von allen Seiten dargebracht worden; in seinen Schülern namentlich gewann er einen aussergewöhnlichen Einfluss auf die Musikentwickelung der Gegenwart. Er starb am 31. Juli 1886 in Bayreuth.

In allen Jahrhunderten wurde die Virtuosität von entscheidendem Einfluss für die Weiterentwickelung unserer Kunst; im neunzehnten nicht immer zu ihrem Vortheil. Namentlich seit die Mächte der sinnlichen Klangwirkung in den ersten Opernversuchen herrschend wurden, liess sich die Virtuosität oft am inhaltlosen Spiel mit rein technischer Kunstfertigkeit genügen; während auf der einen Seite die ersten Meister der Kunst bemüht waren, die erhöhte Technik ihrer Instrumente dem Kunstwerk dienstbar zu machen, suchten und fanden andere bereits im 17. Jahrhundert durch rein virtuose Leistungen den ungemessenen Beifall der Masse. Wie entscheidend bedeutsam diese Richtung im 18. Jahrhundert für die Entwickelung der Oper wurde, ist hier weitläufig nachgewiesen worden, ebenso, wie sie Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts namentlich die Clavierformen beeinflusste. —

Wol zumeist durch die glänzende Erscheinung des genialen Knaben MOZART veranlasst, kamen schon im vorigen Jahrhundert die Wunderkinder in die Mode. — Einen eigenthümlichen, wenn auch nicht ganz neuen Weg, um Aufsehen zu erregen, schlug Abt VOGLER ein. Obgleich er ein Theoretiker von seltener Beschränktheit der Anschauung war, hatte er sich dennoch einen Ruf zu erwerben gewusst, der ihm

Schüler aus weiter Ferne zuführte; zu ihnen gehörten auch, wie schon erwähnt, CARL MARIA VON WEBER und MEYERBEER. Seine Orgelconcerte suchte er dadurch anziehender zu machen, dass er Programmmusik der verwegensten Art cultivirte. In seinen Orgelvorträgen schildert er den »Tod des Herzogs Leopold« — »Das jüngste Gericht« — »Eine Spazierfahrt auf dem Rhein« — »Eine Seeschlacht« und dergl. und er hatte mit diesem unkünstlerischen Treiben einen fast europäischen Ruf erworben. Von den zahlreichen ähnlichen Tonmalereien aus dieser Zeit sei eine der possirlichsten aus dem seiner Zeit viel gerühmten Requiem von Gossec hier angeführt; bei den Texteswörten: »Quantus tremor est futurus« stellt auch der Sängerchor das Zittern und Beben in dieser Weise dar:



Durch die gewaltige Erscheinung von NICOLO PAGANINI (1782—1840) wurde dieser materialistische Zug in andere, mehr künstlerische Bahnen geleitet. Nicht nur die Orchesterinstrumente, wie das Violoncello (durch die Gebrüder ROMBERG), die Flöte (durch FÜRSTENAU) oder das Horn (die Gebrüder SCHUNKE), die Klarinette (BÄRMANN, HELMSTADT, JWAN MÜLLER), die Posaune (QUEISSER, BELCKE), sondern auch solche Instrumente, die überhaupt keine künstlerische Bedeutung gewinnen können, wie die Maultrommel, die Strohfidel oder Glasharmonika, wurden in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts allgemein concertfähig. Dabei war man emsig bemüht, neue Instrumente zu erfinden, welche dem Zuge der Zeit nach sinnlicher Erregung durch nervenkitzelnden Klangreiz entsprachen, wie das Panmelodion, auf dem CONRADIN KREUTZER 1817 in Berlin unter Waldhornbegleitung concertirte. Auch PAGANINI schloss sich diesem Zuge an, aber er erhob ihn zugleich in eine höhere künstlerische Sphäre und bestimmte dadurch auf lange Zeit hinaus den Gang der virtuosen Entwickelung seines Instruments und damit zugleich die der Instrumentalmusik überhaupt. Auch PAGANINI fügte sich den Anforderungen des Publikums; die Sonate auf der G-Saite, das Concert mit Glöckchenbegleitung, die Capricen, der Hexentanz u. s. w. sind meist mit Rücksicht auf das, was die grosse Masse verlangte, um zu staunen und zu bewundern, ausgeführt; aber die Auffassung auch dieser Tonstücke wie ihre Ausführung war doch eine so geniale und unübertreffliche, dass damit dem rein materialistischen Zuge ein Ziel gesetzt wurde. PAGANINI leitete ihn dadurch wieder in den Dienst der Idee und führte ihn auf die höchste Stufe, so dass, wer neben und nach ihm noch sich bemerkbar machen wollte, nicht darunter steigen durfte. Die verschiedenen Geigenschulen waren nach wie vor bemüht, die Technik auf eine immer höhere Stufe der Vollendung zu führen, aber ohne die künstlerischen Ziele aufzugeben, und so wurden die grössten Meister der Technik, wie JOSEF JOACHIM und AUGUST WILHELMJ zugleich vollendete Künstler in der edelsten Bedeutung des Wortes.

Auch innerhalb des engeren Kreises der Virtuosität noch hatte PAGANINI eine mehr einseitige Bedeutung, weil sich seine virtuose Thätigkeit hauptsächlich auf seine eigenen Compositionen beschränkte. FRANZ LISZT erwies sich als der glänzendere, grössere Meister, weil er mit seiner, Alles überwältigenden Technik und der beispiellosen Regsamkeit seines Geistes die gesamte Clavierliteratur umfasste. Alles, was das Instrument nur an musikalischen Ausdrucksmitteln besitzt, hatte er sich zu eigen gemacht, und er zeigte diese vollständige Herrschaft nicht nur, wie PAGANINI meistens an seinen, eigens für diesen

Zweck geschriebenen, sondern an den Kunstwerken aller Meister und aller Jahrhunderte; SCARLATTI, BACH, MOZART, BEETHOVEN, SCHUBERT, MENDELSSOHN, SCHUMANN und CHOPIN fanden ebenso auf seinen Programmen Platz, wie die Stücke, welche er selbst zur Darlegung seiner gewaltigen Virtuosität schrieb. Dabei fasste sein congenialer Geist die verschiedenen Individualitäten tiefer als alle seine Vorgänger und die meisten seiner Zeitgenossen, wie IGNAZ MOSCHELES, FERDINAND HILLER u. A. Damit gewann die Claviervirtuosität eine ganz neue Basis; das Clavier wurde der beredteste Verkünder des bewegten Inneren; nur wenige Virtuosen noch begnügten sich, wie THALBERG, DREISCHOCK, DÖHLER, SCHULHOF u. A., mit der blossen Klangschönheit, sondern sie strebten gleich LISZT nach charakteristischer Mannichfaltigkeit der Ausführung, die dem Inhalte entspricht, vor allem die bedeutenden Schüler LISZT'S: HANS VON BÜLOW, TAUSIG u. A. oder Frau CLARA SCHUMANN, AD. HENSELT u. A. — Nach alle dem aber ist es erklärlich, dass LISZT, als er in Weimar energischer als bisher seine selbstschöpferische Thätigkeit entwickelte, einer der eifrigsten Vertreter der Programm-Musik wurde. Das Lied behandelt er, um seinen Inhalt ganz darzulegen, fast wie gesungene Prosa; die Sinfonie aber wird ihm zur sinfonischen Dichtung. Schon in früherer Zeit schrieb er eine Fantasie »nach dem Lesen von Dante« und seine »Consolations« wie die »poetischen und religiösen Harmonien« entsprechen dieser ganzen Richtung. Die sinfonischen Dichtungen: »Festklänge — Héroides funèbres« — »Préludes« sind mehr allgemeineren Inhalts. »Hungaria« und »Mazeppa« entstammen Erinnerungen an die Heimath LISZT'S. »Orpheus« und »Prometheus« nähern sich der dramatischen Form; mehr noch die »Hunnenschlacht« nach KAULBACH'S gleichnamigem Gemälde, ebenso wie »Tasso«, »Hamlet«, »Faust« und »Dante«, während die »Ideale« nach SCHILLER'S Gedicht und die »Bergsinfonie« wieder mehr einem transcendenten Inhalte Ausdruck geben sollen. In diesen Werken versucht LISZT auf rein instrumentalem Gebiete die letzte Consequenz jener Anschauung zu ziehen, für welche die Musik nur Sprache ist. Auch die älteren Meister von HAYDN bis MENDELSSOHN und SCHUMANN stellen in ihren Sinfonien einen dichterischen Gehalt dar, aber sie gewinnen dabei zugleich die Form der Sinfonie in höchster Vollendung, und dieser Standpunkt muss entschieden als der höhere bezeichnet werden. Die Form ist eben nichts weiter, als der Gestalt gewordene Inhalt, der nur auf diesem Wege künstlerischen Ausdruck gewinnt; der sinfonische Inhalt kommt dem entsprechend auch nur in der vollendeten Sinfonieform zu künstlerischer Er-

scheinung. Dass unter Umständen einem besonderen Inhalt die freiere, weniger fest gefügte Form noch mehr entsprechen kann, ist unzweifelhaft; allein solche Ausnahmefälle bestätigen nur die Regel. Wie die Sonate zur Phantasie, so kann unter Umständen auch die Sinfonie zur Orchesterphantasie gelockert werden.

Das Virtuosenthum begünstigte ganz entschieden diesen Gang zur Verflachung und Verwilderung des Instrumentalstils. Es stellte sich bald ziemlich ausschliesslich in den Dienst der Gesellschaft, von der es ausser äusseren Ehren auch klingenden Lohn zu erringen bemüht war, und gewährte ihr dafür einen Grad von Beeinflussung der Kunstentwickelung, der dieser nicht zum Segen gereichen konnte. Das Verhältniss von »Kunstwerk und Kunst« zum Publikum wurde dadurch fast vollständig verschoben. Während dies bis dahin ziemlich harmlos dem Eindruck des gebotenen Kunstwerks sich hingab, hielt es sich nur zu bald berechtigt, bestimmte Anforderungen an Kunst und Künstler stellen zu dürfen. Nachdem diese der Gesellschaft bisher nur dadurch dienstbar geworden waren, dass sie ihr allgemeine, die Zeit bewegende Ideen in vollendeten Kunstwerken verkörpert darboten, verlangte die Gesellschaft gar bald nur Berücksichtigung ihrer persönlichsten Neigungen und rein individuellen Bedürfnisse. Es ist gewiss gerechtfertigt, dass unsere Zeit auch die individuelle Entwickelung des Einzelnen anstrebt, allein damit gewinnt nicht auch jede schon das Recht auf künstlerische Entäusserung und Darstellung. Dies dürfen nur die aussergewöhnlichen, deren Vermittelung fördernd auf die Herzens- und Geistesbildung einer grössern Gesamtheit, einzuwirken vermögend ist, beanspruchen. Nur die Individualität, die auf dem Grunde allgemeiner Menschlichkeit besonderes Interesse und ausnahmsweise Bedeutung erlangt, ist werth, in Kunstformen sich zu äussern, zu dauerndem Gewinn und Genuss für die Gesamtheit, niemals aber die, in wenig berechtigter Absonderlichkeit überreizte oder verrohete Subjectivität. Hiermit ist zugleich ausgesprochen, dass die Kunst ihre eigenste Aufgabe verfehlt, wenn sie einseitig den Tagesinteressen dient und am Ende subjectiver Willkür unterliegt.

Die subjectivsten der Künste — Dichtung und Musik — wurden zu um so gefügigeren Dienern der Gesellschaft, je weitere Verbreitung sie fanden, und ganz besonders verhängnissvoll wurde diese veränderte Stellung für die Tonkunst in unserer Zeit, in welcher die gesamte Musikpraxis fast einzig dadurch beeinflusst ist. Die Gesellschaft forderte von ihr bald nur noch Aufregung durch verblüffende, staunenerregende Leistungen oder Unterhaltung für müssige Stunden. So nahm die Musik unserer Tage die Richtung des fahrenden Virtuosenthums, dessen

letztes Ziel doch immer nur das ist, das Publikum durch ungewöhnliche Kraftleistungen zu verblüffen, Sensation zu erregen, um damit Gold und Ehren zu erwerben. Den Virtuosen fiel damit ein wesentlicher Antheil an der Weiterentwickelung unserer Kunst zu und diese folgte um so williger dem Zuge: durch reizvolle Effecte zu blenden und zu enthusiasmiren, als derselbe bereits durch die Romantik geweckt worden war. Die Lust am blossen Klange und an reizenden Klangeffecten wurde bald bis zu jenem Unmass gesteigert, welches alle Form einfach in Frage stellte. Die Instrumentalformen wurden so bis zur Unform des Präludiums, der Phantasie verflacht, die selbst in ihrer aufregendsten Ausstattung durch farbenprächtige Einzelheiten nur das Suchen nach einem Inhalt, nicht diesen selbst offenbaren. Die im Text schon vorgezeichnete Organisation der Vocalformen verkrüppelte in dem Bestreben: Raum für die Einfügung von allerlei Instrumentaleffecten zu gewinnen, zum ebenfalls formlosen recitirenden Gesange. Nicht mehr nach dem einheitlich geschlossenen Organismus, sondern nach pikanten, aufregenden Einzelheiten suchte man jetzt mit allem Eifer; diesem Bestreben war die Melodie im Wege und fast mehr noch der organisirende Rhythmus, man entschlug sich ihrer daher nicht nur leichten Herzens, sondern belegte sie auch noch mit dem grossen Bann.

Um den Instrumenten alles, was sie an reizenden Klängen und prächtigem Figurenwerk nur zu bieten vermögen, abzuzwingen, wurden selbst die untergeordneteren, von Natur weniger leistungsfähigen Instrumente bis zu möglichst virtuoser Behandlung entwickelt. Die entsprechend reizvolle Wirkung ruht beim Gesange immer noch weniger im Stimmklange, als vielmehr in den charakteristischen Intervallenschritten; hauptsächlich aber in den, besondere Klangwirkung erzeugenden Accordverbindungen, welche jetzt vorwiegend erstrebt werden und nicht nur die Formen, sondern die Gesangskunst überhaupt verwildern lassen und die Singstimmen eher schädigen als fördern.

Namentlich seit die Lehre vom Wortaccent die Köpfe so weit verwirrte, dass man in der einfach in Tönen erfolgenden Recitation der Worte die Aufgabe des Gesanges erschöpft sah und die Phrase „von der ewigen Melodie“ gefunden war, musste der Gesang vernachlässigt werden, wozu auch der überwiegende Antheil, den das Clavier in der gesamten Musikpraxis gewann, mithalf. Accordverbindungen und Intervallenschritte, die nur den Instrumenten noch bequem ausführbar sind, werden den Gesangsorganen zugemuthet, was nicht nur als geschmackverderbend, sondern auch als stimmenmörderisch zu bezeichnen ist.

Weil das Clavier die Töne nur kurze Zeit fortklingend zu halten

vermag, ist hier die Einführung von schärferen Dissonanzen noch möglich, die im Orchester und im Gesange unerträglich werden, nahezu körperlich schmerzend wirken.

Mit der Dissonanz wird in unserer Zeit jedenfalls grosser Unfug getrieben. Sie ist unstreitig das vortrefflichste Mittel der schärfern Charakteristik, aber bei unmässigem Gebrauch hört sie ganz selbstverständlich auf, es zu sein. Ihre reichliche Verwendung in unserer Zeit entspringt ebenso der grassirenden Originalitätssucht, wie der sich so aufdringlich erweisenden pessimistischen Weltanschauung, bei der doch noch sehr angezweifelt werden muss, ob sie auch werth ist, dass sie durch die Tonkunst so handgreiflichen Ausdruck erhält, wie in der trüben und trübseligen Musik unserer Tage. Der Menschheit ganzen Jammer auszutönen, darin haben die grossen Meister aller Jahrhunderte ihre höchsten und schönsten Aufgaben gefunden, aber nicht in dem Bestreben: ihn dem Hörer erst recht fühlbar und dadurch unerträglich zu machen, sondern um den Ausgleich zwischen Ideal und Wirklichkeit finden zu helfen, der als höchster Zweck des Lebens auch schönste und höchste Aufgabe der Kunst wird.

Weil das Christenthum den Widerstreit zwischen Ideal und Welt besonders scharf hervorhob, erzog es sich zunächst im Gesange das vortrefflichste Hülfsmittel, ihn schlichten zu helfen. Durch seine Hymnenmelodien namentlich gewann es die Herzen der Völker, um sie zu erschüttern und zu durchwärmen und damit für die neue Welt, in welcher alle Klage verstummt, jeder Zwiespalt vermittelt ist, vorzubereiten. Diese neue Welt in immer blendenderem Glanze zu zeigen, wurde dann die Aufgabe der Contrapunctisten der folgenden Jahrhunderte. Und als dann gegenüber dieser nur auf das Jenseits gerichteten Anschauungsweise auch das diesseitige Leben wieder die gebührende Berücksichtigung seitens der Kunst fand, zunächst durch den Volksgesang vermittelt, waren es namentlich die protestantischen Meister, welche die Versöhnung zwischen Irdischem und Göttlichem, dem Diesseits und Jenseits in ihren Werken zu tönendem Ausdruck brachten, und wie dann auf dem Grunde dieser Anschauung zu allermeist die Instrumentalformen erwuchsen, ist hier besonders nachgewiesen worden. Dabei wurde das hauptsächlich charakteristische Mittel zur Darstellung dieses Conflicts mit seiner Lösung: die Dissonanz besonders entscheidend. Der sparsame Gebrauch der, den absoluten Wolklang der Consonanzen trübenden Dissonanzen, wie ihre vorsichtig nur unter besonderen Umständen erfolgende Einführung und dem entsprechende Weiterführung im sogenannten »a capella-Gesange« — dem strengen oder gebundenen Stil — wurde ebenso mit Rücksicht auf die

Natur der Gesangsorgane, wie auf die zu erzielende Wirkung zur Regel erhoben. Der nach Ueberwindung des Conflicts von Himmel und Erde ringende christliche Geist konnte der Dissonanz auch im Gesange nicht entbehren; aber sie musste sich ihm auch ganz naturgemäss auflösen. Schon zur Zeit der beginnenden Blüthe des Kirchengesanges erregte der sinnliche Reiz der Melodien und namentlich der Accorde bei einzelnen, um das Seelenheil der Gläubigen ängstlich besorgten Seelenhirten Gewissensscrupel, so dass sie sich veranlasst fanden, durch die sogenannten »Chorstörer« (Turbatores chori) mit geflissentlich durch sie eingeführten falschen Intervallen die gute Wirkung der Gesänge zu trüben und zu stören.

Die reichere Verwendung von Dissonanzen in der Instrumentalmusik wurde ebenso durch die Verschärfung des, durch sie dargestellten Contrastes, wie durch ihre leichtere Ausführbarkeit veranlasst und sie führten allmälig in unserer Zeit zu einer Häufung der Dissonanzen, welche nur zu leicht verletzend, das ästhetische Gefühl beleidigend und vergröbernd wirkt.

Jammer und Weh auszutönen, ist die Musik recht wol berufen, nur soll sie das nicht so thun, dass sie diese dem Hörer leibhaftig bereitet; nur mit empfinden soll dieser, aber nicht auch körperlich mit fühlen und erdulden. Die schrillen Dissonanzen und ihre Häufung werden zu persönlicher Wehthat, zu belästigend wirkendem Jammer.

Das Maass der Dissonanzen und ihrer Wirkung im Gegensatz zu den Consonanzen auch nur annähernd zu bestimmen, ist selbstverständlich unmöglich. Im Allgemeinen dürfte aber die Forderung gerechtfertigt sein, dass die schärfsten Dissonanzen als besonders wirksame Reizmittel auf das geringste Maass beschränkt werden müssten.

Dem innersten Wesen der Tonkunst entspricht ganz entschieden der Wolklang mehr, als seine Trübung und Verschlechterung; aber ihn zu erreichen, sind auch die Dissonanzen berufen und geeignet. Eine lang andauernde Reihe von Consonanzen ist eben so wenig zu ertragen, »wie eine Reihe von sonnigen Tagen«; weit weniger aber noch eine, nur ähnlich lange Folge von schärferen Dissonanzen. Hierbei kommen freilich auch angeborene Neigung und die Geschmacksrichtung der verschiedenen Hörer in Betracht.

Ueber die Bedeutung des Geschmackes für die Werthschätzung des Kunstwerks ist viel gestritten worden, und zumeist recht unnützer Weise, da er immer nur für den Einzelnen, nicht auch für die grössere Gesamtheit Gültigkeit beanspruchen darf. Er nimmt den Sinnen gegenüber die gleiche Stellung ein, wie das Gewissen im Gebiet des Geistes. Dies soll zwischen »gut« und »böse«, jener zwischen »an-

genehm« und »unangenehm« unterscheiden. Dem Gewissen kam hierbei früh das Leben zu Hülfe; aus den natürlichen Beziehungen, in welche es die Menschen zu einander bringt, ergeben sich von selbst Beschränkungen, welche sich jeder Einzelne im Interesse der Allgemeinheit auferlegen muss. So konnte es nicht ausbleiben, dass allmälig immer grössere Massen in Uebereinstimmung darüber kamen, was »gut« oder »böse« ist. Darüber aber, was »angenehm« oder »unangenehm« wirkt, hat jeder Einzelne bis auf den heutigen Tag selbst zu entscheiden. Daher wird die Theorie, nach welcher der Geschmack als »gut« oder »schlecht« zu bezeichnen ist, wol kaum je zu festen Grundsätzen gelangen. »Süss« und »sauer« oder »bitter« sind eben ganz gleichwertige Reizungen der Geschmacksnerven und man wird die Vorliebe für die eine oder die andere wie den gänzlichen Mangel derselben weder als »gut« noch als »schlecht« bezeichnen dürfen. Erst bei dem Genuss des Kunstwerks wird sich der Geschmack als »gut« oder »schlecht« erweisen, weil dies sich nicht nur an die Sinne wendet, sondern hauptsächlich an den künstlerischen Intellect im Menschen, von dem er erfasst werden soll. Auge und Ohr werden von dem zum Kunstwerk verwendeten Material: Metall, Stein, Farbe oder Wort und Ton, ebenso nur äusserlich gereizt, wie die Geschmacksnerven durch süsse, saure oder bittre Substanzen; angenehm oder unangenehm werden diese Reizungen den Gehör- oder Sehnerven in dem Grade, in welchem sie ihm Lust oder Weh bereiten, und man kann schon auf dieser unteren Stufe einen »guten« und »schlechten«, einen »feinen« und »groben« Geschmack unterscheiden, nach der besonderen Art der Reizungen. Bei wem die grellen Farben und deren möglichst bunte Zusammenstellung angenehmere Eindrücke hervorbringen, als die weicheren, harmonisch verwendeten, verräth ebenso wenig guten und geläuterten Geschmack, wie der, dem die schmetternden Posaunen- und Trompetenklänge mit Trommelgerassel grösseren Genuss gewähren, als der seelenvolle Gesang der Menschenstimme und die inhaltreicheren Klänge und Melodien der weicheren Instrumente. Das Gefallen an der Häufung von schlechtklingenden Dissonanzen in der Musik der Gegenwart lässt, wie die Freude an den Farbenklecksereien der Maler, auf einen überreizten Geschmack schliessen, wie der des Sultans Soliman in Favarts Lustspiel[1]: »der sich mit zu viel Süssigkeiten den Magen verdorben hatte; nichts will ihm mehr schmecken, bis er endlich auf etwas verfällt, was jedem gesunden Magen Abscheu erwecken

[1]) Lessing, Hamburgische Dramaturgie 33. Stück.



würde, auf faule Eier, auf Rattenschwänze und Raupenpasteten, die schmeckten ihm.«

So scheint erwiesen, wie wenig Anhalt der Geschmack für die Werthscaätzung des Kunstwerks giebt, dass das Maass des Gefallens durchaus nicht auch seinen Kunstwerth bestimmt. Weil dies in unserer Zeit so sehr verkannt wird, veranlasst das Streben nach raschen und blendenden Erfolgen bei der grossen Masse, die schaffenden, wie die ausübenden Künstler dazu, die rein künstlerischen Rücksichten aufzugeben; auf der Suche nach noch nie dagewesenen, blendenden und verblüffenden Effecten ging ihnen der Begriff »Kunst« fast vollständig verloren. Sie wollten jeder Geschmacksrichtung genügen und so fanden die brutalsten neben den feinsten, bis zur Unnatur überfeinerten Klangeffecten ihre Verwendung mit rein elementar wirkender Gewalt, ohne jede Veredelung und Vergeistigung durch die organisch entwickelten Formen.

Hiermit dürfte aber klar erwiesen sein, dass die Musik, wenn sie nicht von der stolzen Höhe ihrer Entwickelung, die sie bereits erklommen, herabstürzen soll, auch die alten Wege wieder einschlagen muss, auf denen sie, in tausendjährigem Ringen vordringend, so staunenerregende, ewig unvergängliche Erfolge errang. Sie wird es wieder als unwürdig aufgeben müssen: um die Gunst der Massen zu buhlen, indem sie, ihren niederen Bedürfnissen zu entsprechen, willfährig ist und damit im Grunde genommen zum »Sport« wird, dem auch bereits der »Totalisator« nicht fehlt. Um auf den innern Menschen zu wirken, darf sie sich nicht, wie meist jetzt geschieht, dabei begnügen, durch ausgesucht reizvolle oder raffinirt aufregende Klangeffecte den äusseren Sinn zu reizen und zu ergötzen, sie muss wie in alter Zeit dem Geist und der Phantasie in plastisch herausgebildeten Formen einen Inhalt vermitteln, welcher das Individuum über sich und seine Beziehungen zu Gott und Welt und seine Bedeutung ihnen gegenüber vollständig aufklären hilft. Ohne die, beim Tanz geforderte und am Liede ästhetisch begründete Formgestaltung bleiben die Töne und Klänge nichts weiter, als rein naturalistisch wirkende Reizmittel für die Nerven. Wie die Liedform in ihrer ursprünglichsten Fassung in Verbindung mit dem Tanz zur Grundlage für die gesamte weitere Entwickelung der übrigen Formen wurden, so dürfte das moderne Lied, wie es SCHUBERT, MENDELSSOHN und SCHUMANN, dem veränderten tiefern Empfinden entsprechend, schufen, auch wieder zur Grundlage der Weiterentwickelung der Tonkunst in unserer Zeit werden, und wie das Drama im Grunde nur als personificirte Lyrik erscheint, so muss auch das Ton-

drama sich auf der modernen Liedform aufbauen und aus ihr entwickeln, und wenn es gelingt, das moderne Lied in derselben Weise hymnisch zu erweitern, wie das die alten grossen Sinfoniker thaten, um von ihm auch die anderen Sätze in derselben Weise beeinflussen zu lassen, wird in diesen so erneuten Formen unserer herrlichen Kunst überhaupt eine neue glänzende Zukunft erstehen.

Ehe wir uns diesen, auf die Neugestaltung gerichteten Bestrebungen unserer Zeit zuwenden, sei noch mit wenigen Worten des Ganges gedacht, welchen die volksthümliche Musik seit Anfang des Jahrhunderts nahm.

Nur einige der Sing- und Liederspiele von WENZEL MÜLLER (1767—1835), FERDINAND KAUER (1751—1831) oder FERDINAND HEINRICH HIMMEL (1765—1814) haben weitere Verbreitung gefunden; meist gewannen sie nur vorübergehend lokale Bedeutung. Erst durch GUSTAV ALBERT LORTZING (1803—1851) erwarb die ganze Richtung auf der deutschen Bühne das Bürgerrecht, indem er an MOZART anknüpfte, den er zum Vorbild nahm, freilich ohne ihn zu erreichen. Er erweiterte das volksthümliche Lied zur Arie und zur Scene und selbst bis zum Ensemble, und charakterisirte damit Personen und Situationen, wenn auch nicht tiefer, doch immer treffend. Für die eingehendere Charakteristik der Personen fehlte es ihm nicht an Begabuug, sondern nur an der Durchbildung, welche eine solche erfordert. Er hatte die Mittel dazu nicht durch planmässige Studien, sondern aus dem Verkehr mit den entsprechenden Werken MOZART'S wie der Franzosen und Italiener sich angeeignet, so dass er wol Situationen, aber nicht in demselben Maasse auch Personen zu charakterisiren vermochte. Einzelne komische Personen seiner Opern, wie der Bürgermeister in »Czar und Zimmermann«, oder der Schulmeister in »Der Wildschütz«, beweisen, dass ihm weder der Sinn noch die Mittel für die Zeichnung der besonders hervorstechenden Personen fehlen; aber er weiss doch zu wenig sie zu individualisiren und damit wirklich dramatisch lebendig zu machen. Das, was diese Oper, ebenso wie die andern: »Der Wildschütz« — »Die beiden Schützen« — und »Der Waffenschmied«, populär machte, sind ausser den meist recht drastisch wirksamen Ensembles die echt deutsch volksthümlichen Melodien, welche unmittelbar zu Herzen gehen. Dass sein Talent selbst für grössere Aufgaben ausreichte, beweist seine romantische Oper: »Undine«, in welcher er, den Bahnen CARL MARIA VON WEBER'S folgend, nicht ohne Geschick die Darstellung romantischen Lebens versucht. Es sind nicht

eigene Mittel, die er verwendet, er macht sie eben nur der grösseren Masse zugänglich, aber in anständiger Form, und indem er dabei aufnimmt, was bereits im Volke klingt, wird er populär im weitesten Sinne.

Etwas höheren Standpunkt als LORTZING nimmt in diesem Sinne OTTO NICOLAI (1810—1849) ein; er gewann mit seiner komischen Oper: »Die lustigen Weiber von Windsor« nicht nur grossen Erfolg, sondern auch Bedeutung für die Entwickelung der ganzen Gattung. Seine Melodien sind nicht weniger einfach, wie die LORTZING'S, aber er weiss sie zugleich mit dem Reiz des italienischen »bel Canto« auszustatten, um sie dadurch noch eindringlicher zu machen.

Dem gleichen Zuge ist auch FRIEDRICH FREIHERR VON FLOTOW (1812—1883) gefolgt, allein seine Melodik erscheint mehr verflacht und vergröbert. Das ist weniger bei seiner beliebtesten Oper »Martha« auffällig störend, als bei der, einen ernsten Stoff behandelnden Oper »Stradella«, bei welcher der Charakter der Musik nicht selten dem der Situation und der Stimmung direct widerspricht.

Eine seltsame Verkennung des, zu dem noch durch den Einfluss des Berliner Salon verflachten Stimmungsgehalts dieser Interessenkreise nur konnte WILHELM TAUBERT (1810—1890) veranlassen, mit ihm sogar die höchsten dramatischen und instrumentalen Formen erfüllen zu wollen. Seine Opern mussten ebenso verunglücken wie seine Sinfonien oder gar seine Musik zu »Medea«; nur einzelne seiner »Kinderliedchen« und Salonstücke vermochten einige Zeit die beschränkten Kreise, aus denen sie hervorgingen, zu interessiren, bis sie von gleich- oder minderwertigen Erzeugnissen verdrängt wurden. Den, dem gleichen Boden erwachsenen Werken von RICHARD WÜERST (1824—1881) verhalf eine gewisse Derbheit und Ehrenfestigkeit in Ausdruck und Form zu einer vorübergehenden Popularität ohne nachhaltigere Wirkung selbst auch nur auf die Gegenwart. In neuester Zeit hat IGNAZ BRÜLL (1847) mit seiner komischen Oper: »Das goldene Kreuz« andauernden Erfolg errungen, weil es ihm gelungen war, die einfachen volksthümlichen Formen mit den glänzenden Mitteln der Neuzeit auszustatten. Bei seinen andern Opern: »Der Landfriede« und »Bianka« gelang ihm diese Verschmelzung nicht in gleichem Grade und so blieb auch der Erfolg aus. Mit ganz unversetzt volksthümlichen Mitteln hat VICTOR NESSLER (1841—1890) seinen Opern: »Der Rattenfänger von Hameln« und »Der Trompeter von Säkkingen« langandauernde Zugkraft zu geben verstanden. Die Musik hat hier bereits alle dramatische Bedeutung verloren, sie wurde zur reinen Unterhaltungsmusik; einzig hieraus ist ihr ungewöhnlicher Erfolg zu erklären. Sie erscheint demnach als die

Kehrseite der Musik des sogenannten »Tondrama's«, und gewann deshalb wol so schnell die Gunst der grossen Massen. Sie wurzelt tief in der rein absichtslosen Lust am Gesange, die namentlich in Deutschland ihren Nährboden fand und im Männerchor-Gesange und den zu seiner Pflege gegründeten Vereinen in unserm Jahrhundert gar bald zu ganz ungewöhnlicher Höhe gelangte. Da die kleineren Städte nicht in der Lage sind, Cantoreien und Stadtpfeifereien zu unterhalten, so suchten sie, bald nach der Reformation, Ersatz dafür in den sogenannten Adjuvantenchören, die aus den begabteren Schulkindern und den dazu verpflichteten Lehrern gebildet und durch freiwillig mitwirkende Gemeindemitglieder vervollständigt wurden. Nach der Weise der Zeit schlossen auch sie sich bald vollständig zünftig ab, wie wir aus den noch erhaltenen Satzungen (»Leges«) einzelner, wie der zu Friedland (1600), St. Gallen (1620), Coswig u. A., ersehen. Während des dreissigjährigen Krieges fanden sie selbstverständlich wenig Förderung und auch fernerhin scheinen sie, ebenso wie die Cantoreien und die Singschulen an den Kathedralen, nur an einzelnen Orten durch hervorragende Leiter derselben zu höherer Bedeutung gelangt zu sein. Erfahren wir doch von Aufführung HÄNDEL'scher Oratorien, bei denen die Solisten auch die Chöre singen mussten. Diese wie die altitalienischen Kirchengesänge scheinen hauptsächlich die Anregung gegeben zu haben, dass sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts sangeskundige Frauen und Männer vereinigten zur Ausführung von Vocalchören. Am 24. Mai 1791 versammelten sich in Berlin in einem Privathause 20, den höheren Ständen angehörige Frauen und Männer unter der Leitung von KARL FASCH (s. d.) zur sorgfältigen Pflege des Chorgesanges für gemischte Stimmen und sie begründeten damit die Berliner Sing-Akademie, die sich um die Entwickelung unserer herrlichen Kunst unsterbliche Verdienste erwerben sollte, und nach deren Muster bald in allen nur einigermaassen bedeutenden Städten sich ähnliche Vereine bildeten. In gewissem Sinne folgenschwerer noch wurde die Gründung der Berliner Liedertafel durch den Nachfolger von Fasch als Director der Sing-Akademie, durch CARL ZELTER (s. d.) am 24. Januar 1809, welche zunächst der geselligen Unterhaltung durch die Pflege des Männerchorgesanges gewidmet war. Nach ihrem Muster wurden auch in andern Städten Norddeutschlands ähnliche Vereine begründet, und die Zeit vor und während der Freiheitskriege gab ihnen auch einen ernstern Charakter in den Liedern eines THEODOR KÖRNER, MORITZ ARNDT, MAX VON SCHENKENDORF u. A. mit den begeisternden kräftigen Weisen eines CARL MARIA VON WEBER, FRIEDR. SCHNEIDER u. A.

Ziemlich gleichzeitig — ja noch etwas früher als in Berlin — war in der Schweiz durch HANS GEORG NÄGELI (geb. 1768, gest. 1836) die Pflege des vierstimmigen Männergesanges begonnen und 1810 das ihr gewidmete Singinstitut begründet worden, das dann die Anregung zur Errichtung ähnlicher Vereinigungen für den ganzen Süden wurde, so dass Liedertafeln und Männergesangvereine sich von Norden und Süden über ganz Deutschland und die angrenzenden Länder verbreiteten. Unter den misslichen politischen Verhältnissen, welche nur zu bald nach den Freiheitskriegen das geistige Leben niederhaltend sich in Deutschland geltend machten, übernahmen hauptsächlich die Männergesangvereine mit der Pflege des deutschen Volksliedes und des deutschen Liedes überhaupt die Sorge für Wahrung deutschen Mannessinnes und Mannesmuthes, und sie erhielten damit den deutschen Einheitsgedanken unter den härtesten Bedrängnissen aufrecht. FRIEDRICH SILCHER (1789—1860) hat sich namentlich in dieser Richtung hochverdient gemacht, ebenso CONRADIN KREUTZER, HEINRICH MARSCHNER u. A. Die mehr kunstgemässe Ausbildung des Männergesanges strebten namentlich ausser BERNHARD KLEIN auch CARL LÖWE — FELIX MENDELSSOHN — ROBERT SCHUMANN — MORITZ HAUPTMANN — I. R. DÜRRNER (1810 bis 1859) an. Aber dem Männergesang liegt die Gefahr, sich an reizvollen Accordwirkungen genügen zu lassen, fast noch näher als der Instrumentalmusik. Der eng begrenzte Raum, welcher ursprünglich nur für zwei Stimmen — Tenor und Bass — berechnet ist, muss jetzt unter vier Stimmen vertheilt werden, so dass die freie Entfaltung derselben ausserordentlich dadurch gehemmt wird. Nur die oben erwähnten grossen Meister der Tonkunst vermochten daher auch ihre Männerchöre polyphon, d. h. so zu führen, dass das accordische Material in ein Gewebe selbständiger Stimmen aufgelöst wird. Die überwiegend grosse Mehrzahl der Männerchorcomponisten begnügte sich sehr bald damit, klangvolle Accorde an einander zu reihen und höchstens dem ersten Tenor eine, aus leicht fasslichen Phrasen zusammengesetzte Bänkelsängermelodie zu übertragen. Dies erschien ihnen um so mehr nothwendig, als diese Männerchorlieder zugleich möglichst »populär«, d. h. ebenso leicht verständlich wie ausführbar sein sollten. Diesen Anforderungen vollauf zu entsprechen, fühlte sich sehr bald jeder befähigt, dem nur Gelegenheit geboten wurde, sich in dieser Richtung thätig zu zeigen, und so ergab sich auf diesem Gebiet eine Massenproduction, die zeitweise eine Verwilderung zur Folge haben musste, welche auch ihren Einfluss auf die anderen Gebiete der Musik ausübte. Nicht dass dabei dem Humor schliesslich ein breiterer

Raum zugestanden wurde, als in den Liedertafeln ursprünglich beabsichtigt war, ist zu beklagen, da er seine volle Berechtigung wie im Leben so auch in der Kunst hat, sondern dass auf dem eingeschlagenen Wege die einseitige Förderung der reinen Klangwirkung wie der inhaltslosen melodischen Phrase zu jenem Gefühlsdusel führte, der nicht mehr als warme, kräftige Empfindung, sondern als entnervende Sentimentalität zu betrachten ist. Diese gehört wol zur Eigenart des deutschen Volkes; allein desshalb erscheint es nicht gerathen, sie bis zu jener Rührseligkeit zu steigern, welche nur zu leicht Gedanken, Entschlüsse und Thaten schon im Keime ersticken, oder doch nur beschränkt zur Ausführung kommen lässt. Es ist daher wol zu beklagen, dass die Hauptvertreter dieser Richtung, FRANZ ABT (1819—1885) und JULIUS OTTO (1804—77), diesen überwiegend bestimmenden Einfluss in den letzten Decennien gewannen. NESSLER'S Opern: »Der Rattenfänger von Hameln« und mehr noch »Der Trompeter von Säkkingen« sind einzig auf diesem Boden erwachsen, und ihr unerhörter Erfolg bei den grossen Massen hat gezeigt, dass die absolute Musik, und wäre sie auch noch so inhaltlos, immer noch das weitaus grösste Publicum findet.

Ziemlich dem gleichen Boden entsprungen, nur in anderer Weise noch gepflegt und mit andern Pfropfreisern veredelt, erscheinen die zahlreichen Werke von:

MAX BRUCH (1838). Er erhebt sich über NESSLER im Grunde nur durch eine etwas mehr durchbildete Technik, die geschicktere Verwendung gewisser Handgriffe, die ihm eine sorgfältiger geleitete Unterweisung beibrachte. NESSLER erweist sich überall als der Autodidact, welcher in der Liedertafel nicht nur seine Melodien auflas, sondern auch ihre Verarbeitung ihr entsprechend ausführte; der volksmässig derbe Ausdruck der dort herrschenden Sentimentalität wird von ihm auch in seinen Opern angestrebt. Dieser ist bei BRUCH bis zur Salonfähigkeit verfeinert, damit aber auch zugleich verflacht, und weil seine Technik nicht so weit zu grösserer Energie durchbildet ist, um damit auch seine geringwertigen, höchstens wolklingenden und leicht fasslichen Themen und Melodien zu, wenigstens durch ihre formelle Festigung imponirenden Tonsätzen zu verarbeiten, konnte auch er eine nur wenig höhere, aber zeitlich ebenso begrenzte Bedeutung für die etwas höher stehenden Kreise der gegenwärtigen Gesellschaft gewinnen, wie NESSLER. Seine Begabung und seine Technik reichen gerade aus für Männerchorcompositionen, wie die »Scenen aus der Frithjofsage« und die, den Virtuosen angenehmsten Concertstücke, die, weil wenig bedeutend, erst durch die virtuose Ausführung einigen Reiz gewinnen.

Seine meist recht nüchternen, höchstens wolklingenden Themen, wie deren landläufige Verarbeitung, weiss er nur mit allerlei Flitter und äusserem Schmuck auszuputzen, dass sich das unterhaltungsbedürftige Publicum eine Zeit lang über die innere Leere und Hohlheit hinweg täuschen liess, selbst noch bei den grösseren, für den Concertsaal berechneten Werken: »Odysseus« — »Achilles« — »Das Feuerkreuz«, weniger schon bei seinen Sinfonien, nicht aber auch bei seinen Opern. Wie NESSLER kam auch er nur dem Bedürfniss gewisser Kreise nach müssiger Unterhaltung, doch mit etwas soliderer Arbeit, entgegen.

Wenn HEINRICH HOFMANN (1842), obwol auf ziemlich gleichem Boden stehend, und wie BRUCH durch eine rührige Reclame gefördert, doch nicht die gleichen Erfolge erzielte, so hat das wol seinen Grund nur darin, dass er noch etwas solider und weniger auf äussern Effect berechnet arbeitet. Aber auch er schafft nicht eigentlich aus einem tiefern und reichern Vermögen heraus; das bezeugen schon seine ersten Werke, die wol nur von aussen angeregt wurden. Mit seiner Operette »Cartouche«, wollte er ebenso dem gerade herrschenden Zeitgeschmack huldigen, wie mit seinen ersten Orchesterwerken. Die »Ungarische Suite« wurde wol nur durch den Erfolg, welche die BRAHMS'sche Bearbeitung der »Ungarischen Tänze« hatte, hervorgerufen; die »Frithjof-Sinfonie« aber durch den Beifall, den die BRUCH'sche Behandlung des gleichen Stoffes fand. Diese Werke zeigen auch bereits das leicht und rasch schaffende Talent und die achtungswerthe Technik des Componisten auf jener bescheidenen Stufe, über welche er mit keinem seiner zahlreichen Werke hinaus kommen sollte. Seine Opern: »Arminius«, »Aennchen von Tharau«, »Prinz von Oranien«, »Donna Diana« halten alle denselben Ton fest, wie in den obenerwähnten Werken, und auch in seinen Liedern und Clavierstücken wie in seinen Chorwerken »Die schöne Melusine«, »Editha« und »Johanna von Orleans« und in der Cantate zur Todtenfeier, und selbst in dem Chor: »Gross ist Gott« mit dem unglücklichen Bass ostinato und der wunderlichen Arie: »Befiehl du deine Wege«, schlägt er keinen andern an.

Beiden, sowol BRUCH wie HOFMANN, sind

CARL REINECKE (1824) wie SALOMON JADASSOHN (1831) sowol in Bezug auf Inhalt wie Form ihrer Werke bedeutend überlegen. Sie stehen weniger unter dem Einfluss volksthümlicher Elemente, als unter dem, der Empfindungsweise der jüngeren Romantiker: MENDELSSOHN und SCHUMANN, und da beide auch zu einer weit grössern Herrschaft über die formelle Gestaltung und Verwendung aller Kunstmittel gelangten, so vermochten sie auch positiv bedeutendere Kunstwerke zu

schaffen als jene. REINECKE hat namentlich mit einer Reihe von Liedern und Clavierstücken und den umfangreichern Chorwerken für Frauenstimmen, wie »Schneewittchen«, »Die Schwanenjungfrau« u. dgl. auch weitere Kreise gewonnen. JADASSOHN weiss seinen Werken für Kammermusik und Orchester durch seinen meisterlichen Contrapunkt erhöhten Reiz und grössere Bedeutung zu geben und erweist sich auch in seinen Gesängen und hauptsächlich in seinen Chören tieferer Empfindung voll.

Auch JOSEPH RHEINBERGER (1839) ist energisch darauf bedacht, die älteren Formen mit dem Geist der neuen Zeit zu erfüllen, was ihm in seiner sinfonischen Dichtung: »Wallenstein« mit noch mehr Erfolg gelang, als in seinen Opern: »Die sieben Raben« oder in »Thürmers Töchterlein«; ganz besonders aber in seinen Orgelwerken und den grösseren religiösen und weltlichen Chorwerken mit Orchester, den Höhepunkten seiner ganzen Thätigkeit.

LUDWIG MEINARDUS (1827) reiht sich diesen Bestrebungen erfolgreich an, namentlich mit seinen Oratorien: »Simon Petrus«, »Gideon«, »König Salomon«, »Luther in Worms«.

ALBERT BECKER (1834) hat hauptsächlich in seinen kirchlichen Werken, seiner B-moll-Messe, den Cantaten und Motetten bisher sich erfolgreich an der Neubelebung des alten kirchlichen Contrapunkts betheiligt.

Auch FRIEDRICH GERNSHEIM (1839) ist gleich ihnen bemüht, den Strom der Entwickelung unserer herrlichen Kunst wieder in festere Bahnen leiten zu helfen, mit seinen beiden Sinfonien und den Werken für Kammermusik und für Männerchor. Eine rege und mit Erfolg gekrönte Thätigkeit entwickelten bisher in dieser Richtung eine andere Reihe jüngerer Künstler:

ADOLF JENSEN (1837), dessen frühes Ende (er starb bereits am 23. Januar 1879) zu einem herben Verlust für die Kunst der Gegenwart wurde; seine Lieder und Clavierstücke gehören zu den eigenartigsten Erzeugnissen unserer Zeit.

Der vortreffliche Sänger GEORG HENSCHEL (1850) wusste auch als Liedercomponist einen Ehrenplatz unter den Vertretern dieser Gattung zu erringen, ebenso wie

ERNST EDUARD TAUBERT (1838), der auch auf dem Gebiet der Kammermusik beweist, dass er die Aufgabe der Zeit: die alten, feststehenden Formen im Lichte der neuen Anschauung zu zeigen, vollkommen richtig erfasst hat.

Dem gleichen Zuge folgt:

ALBERT DIETRICH (1829), dessen D-moll-Sinfonie sich noch

grösseren Beifalls zu erfreuen hat, wie sein Violinconcert und seine Oper: »Robin Hood«. Auf dem Gebiete der Gesangs-, Clavier- und Orgelmusik ist in gleicher Richtung:

ALEXANDER WINTERBERGER (1834) erfolgreich thätig; auch seine Schöpfungen dürfen als werthvolle Beiträge zur neuen Organisation der Musikformen bezeichnet werden. Bei längerer Lebensdauer würde

HERMANN GÖTZ (1840—1876) gewiss entschieden Antheil an der Weiterentwickelung unserer Kunst in diesem Sinne gewonnen haben. In seiner Oper »Der Widerspenstigen Zähmung« declamirt er die Recitative und singt die Melodien entschieden der Situation entsprechend, aber doch mehr nur in der spröden Weise des zaghaften Versuchs, noch nicht aus dem freiströmenden Born der tiefern Empfindung des reifen Meisters heraus.

THEODOR KIRCHNER (1824), wol auf seinem eigensten Gebiet: den kleineren Formen des Liedes und des Clavierstücks, eine der originellsten Erscheinungen unserer Zeit, hat sich allmälig immer tiefer in seine eigene Welt versenkt, um grösseren Einfluss als auf die kleine Gemeinde gleichgestimmter Seelen zu gewinnen. Das gilt in gewissem Sinne auch von

WOLDEMAR BARGIEL (1828); seine Sinfonie, die Ouverturen, die Werke für Kammermusik, wie seine Chöre und Lieder bieten, bei ernster Hingabe, die man freilich bei der grossen Menge nicht suchen darf, reichen Genuss und hohe Befriedigung, als Zeugen dafür, dass auch in unserer Zeit der selbstlose Schaffenstrieb noch nicht ganz ertödtet ist. Unter dem befruchtenden Einfluss der Romantik hat auch

ARNO KLEFFEL (1840) eine Reihe von Liedern, Clavierstücken und Chorwerken geschaffen, welche den Schatz der Nation vermehren halfen.

Daneben folgten, unbeeinflusst von den neuen Strömungen, andere Meister ziemlich streng den Bahnen der Klassiker; unter ihnen oben an steht

FRANZ LACHNER (1804—1890), dessen Orchester-Suiten, Sinfonien und manches seiner Gesangwerke seine Zeit überdauerten und viele gepriesene und bejubelte Tonstücke der neuen Richtung lange überdauern dürften.

Von den Meistern, welche in unserem Jahrhundert den Gesangstil der alten Neapolitanischen Schule wieder aufleben zu lassen sich bemühten, hatte nur

EDUARD GRELL (1804—1886) Erfolg, weil er den Stil mit höchster Meisterschaft beherrschte, so dass manche seiner Motetten als Muster gelten können und seine 16stimmige Messe sogar einen Höhepunkt desselben bezeichnet.

Sein unstreitig begabtester Nachfolger auf diesem Gebiet wie in seinem Amt als Director der Berliner Singakademie:

MARTIN BLUMNER (1827), zog zugleich auch die Instrumente mehr in den Bereich seiner schöpferischen Thätigkeit und unterstellte sich auch dem Einfluss der beiden HAYDN, nicht nur JOSEPH's, sondern auch MICHAEL's wie dem MOZART's und selbst MENDELSSOHN's und brachte damit seine Cantate »Columbus«, wie seine Oratorien »Abraham« und »Die Zerstörung Jerusalems«, dem Zeitgeschmack näher.

Der ausgezeichnete Bachkenner und verdienstliche Herausgeber der Werke dieses grössten Meisters des polyphonen Stils:

WILHELM RUST (1822—1892) schuf innerhalb desselben eine ganze Reihe weltlicher und geistlicher Gesänge und Lieder, in denen zugleich kräftig pulsirendes modernes Empfinden zum Ausdruck gelangt und die beweisen, dass er auch für die ganze weitere Entwickelung das tiefste Verständniss besass.

Das gilt auch in vollem Umfange von

GEORG VIERLING (1820), dessen erfolgreiche Thätigkeit sich über das Gesamtgebiet unserer Kunst erstreckt und eine Reihe dauernder Werke erstehen liess, von denen seine Ouverturen und vor allem seine grossen chorischen Werke mit Orchester: »Hero und Leander«, »Der Raub der Sabinerinnen«, »Alarich« und »Constantin« als bedeutsame Zeugnisse der Schaffensthätigkeit unserer Zeit gelten müssen.

Dem Zuge, die ältere contrapunktische Darstellungsweise dem modernen Empfinden dienstbar zu machen, folgt auch mit Glück und Geschick:

FRANZ WÜLLNER (1832) in seinen Cultusgesängen wie in seiner Cantate für Männerchor, Soli und Orchester: »Heinrich der Finkler«.

Unter den Vertretern der Richtung, welche der allgemeinen, Jahrhunderte dauernden Entwickelung folgend auch den in ewig gesetzmässigen Formen sich darstellenden Organismus festhaltend den neuen Geist der Zeit in Kunstformen zu gestalten bedacht sind, steht ferner mit oben an:

FRIEDRICH LUX (1820). Der Meister hatte das unschätzbare Glück, in der Schule des, als Componist wie als Theoretiker seiner Zeit hochgeachteten Kapellmeisters FRIEDRICH SCHNEIDER (1786—1853), dessen Oratorium »Das Weltgericht« zu den bedeutendsten Werken der Gattung gehört, mit dem Organismus der Musikformen so vertraut geworden zu sein, dass, als die romantischen Ideen auch ihn bewegten, sie nicht die Formen zersetzend, sondern vielmehr diese erneuernd auf ihn einwirkten. Dass er sich ihnen nicht verschloss, beweisen seine ersten Werke; allein ihm erschien die Aufgabe, den poetischen Inhalt

des Lebens im Kunstwerk zu gestalten, höher, als: die erträumte Welt zum Object seiner Darstellung zu machen. Er hält daher an dem ursprünglichen Organismus der Formen fest, aber er erfüllt sie mit dem neuen poetischen Inhalt. Selbst seine zahlreichen Orgelwerke sind durchaus in diesem Sinne gehalten und werden dadurch zu hochbedeutsamen Kundgebungen für unsere Zeit; nicht minder seine »Missa brevis et solemnis«. Besondere Bedeutung aber gewannen seine dramatischen Werke, sein: »Coriolan«, dramatische Scene für Männerstimmen, Soli und Orchester (Op. 70), wie seine Opern: »Das Käthchen von Heilbronn«, »Der Schmied von Ruhla« und »Die Fürstin von Athen«; sie sind ganz nach denselben strengen Principien einer kunstvollen Formgestaltung ausgeführt, und ihre erfolgreichen Aufführungen haben erwiesen, dass LUX auf dem rechten Wege ist, auf welchem einzig die Musikentwickelung wieder in organischen Zusammenhang mit der gesamten Vergangenheit wird gelangen können.[1])
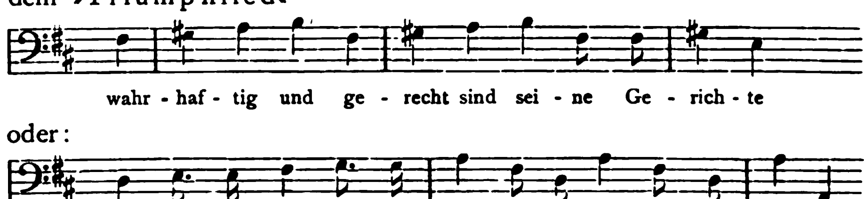
Wenn FRIEDRICH KIEL (1820—1885) bei dem tiefsittlichen Ernste, mit welchem er das selbsterwählte Ziel: die Neugestaltung der älteren künstlich contrapunktischen Formen durch den Empfindungsgehalt unserer Zeit, und bei der Meisterschaft, mit welcher er das Darstellungsmaterial beherrschte, doch nicht grösseren Einfluss auf den Gang der Entwickelung unserer Kunst gewann, so liegt das wol hauptsächlich daran, dass die Fähigkeit, Melodien zu erfinden, in denen die Empfindung zu unmittelbar zwingendem Ausdruck gelangt, zu wenig bei ihm entwickelt war. Nur weil JOH. SEB. BACH seine Themen nicht blos zum Zweck der künstlichen Verarbeitung, sondern zugleich ebenso melodisch reizend wie inhaltreich erfand, schuf er Werke von ebenso vollendeter Kunstform, wie tiefstem Gemüthsgehalt. KIEL'S Themen dagegen in seiner »hohen Messe«, wie in den beiden »Todtenmessen«, dem »Tedeum« und dem »Stabat mater« und seinem Oratorium »Christus« sind vorwiegend tonleiterartig für eine möglichst kunstvolle Verwerthung angelegt, weit weniger aus der Stimmung und dem Drange ihrer Entäusserung heraus erfunden; diese machen sich erst in der Verarbeitung und der besonderen Verwendung der mehr äusserlich wirkenden harmonischen und instrumentalen Mittel geltend, welche KIEL meisterlich beherrscht, die aber doch nur mehr decorativ wirken. Weil ihm in seinen Werken für Kammermusik und für Clavier allein diese Hülfsmittel der äusseren Wirkung nur in be-

---

[1]) Den ausführlichen Nachweis bringt des Verfassers Schrift: Friedrich Lux. Sein Leben und seine Werke. Leipzig, Breitkopf & Haertel.

schränktem Maasse zur Verfügung standen, hatte er mit ihnen noch weniger Erfolg, und mit seinen Liedern dementsprechend den allergeringsten, so dass sie selbst unter den Freunden seiner grossen Werke nur vorübergehend Beachtung fanden.

Der Mangel an wirklich melodischer Erfindung dürfte wol auch JOHANNES BRAHMS (1833) niemals den Einfluss gewinnen lassen, den ihm eine übereifrige Clique gern zuerkennen möchte. BRAHMS stellte sich ursprünglich fast einzig unter den Einfluss des romantischen Ideals, wie dies durch SCHUMANN bereits besondere künstlerische Gestaltung gefunden hatte, aber weil es sich doch nicht stark genug erwies, um wie bei den grossen Meistern der Romantik auch die entsprechenden Formen in ihm zu erzeugen, sah er sich bald genöthigt, auch bei den alten Meistern BACH, HÄNDEL und BEETHOVEN und wol auch bei JOSEPH HAYDN Anregung und Rath zu holen. Dabei wurde es äusserst verhängnissvoll für ihn, dass ROBERT SCHUMANN in ihm den Pfadfinder für neue Bahnen erkannt haben wollte, und indem er ihn als solchen proclamirte, ihm Verpflichtungen auferlegte, deren Erfüllung ihn wol hauptsächlich zu jener gequälten Originalität drängte, welche meist recht unerquicklich wirkt. Anfangs schliesst er sich noch ziemlich eng an SCHUMANN an, namentlich in den Liedern und Clavierstücken und den Werken für Kammermusik. Ebenso wie dieser Meister pflegte er den mehr recitirenden Liedstil; aber es gelingt ihm nur selten, die Accente zu so tief innigen Melodien zu steigern und zu gefestigten, inhaltreichen Formen abzustufen, wie den grossen Meistern. Nur die weniger inhaltreichen Texte wie die Lieder Uhland's aus Op. 19 oder: »Liebestreu«, aus Op. 3 singt er mehr in der festgefügten, auch melodisch ausgeprägten Form, während die farben- und bilderreichen, wie die Romanzen aus Tieck's »Magellone« (Op. 33) in vollständiger Auflösung der Formen interessant, aber wenig Gefühl und Phantasie anregend declamirt werden. Seine Melodien erheben sich nur selten über die sprödeste Declamation der Worte, und diese ist auch in seinen Chorwerken durchaus nicht einmal correct und doch meist recht nüchtern und trocken. Man kann Themen, wie die nachstehenden aus dem »Triumphlied«



oder:

und er hat die Kel - ter des Weins des grim - mi - gen
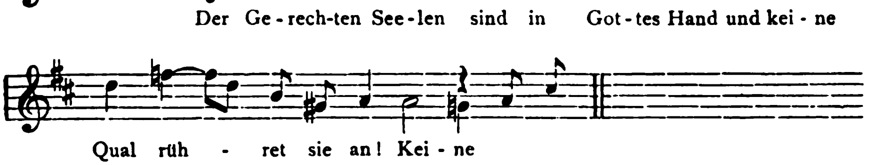
Zorns des all - mäch - ti - gen Got - tes

oder aus dem »Deutschen Requiem«:

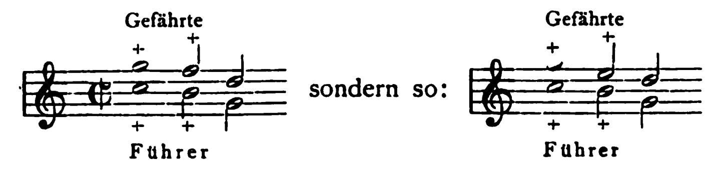
Die Er - lö - se - ten des Herrn wer - den wie - der kom - men

und gen Zi - on und gen Zi - on kom - men und jauch - zen!

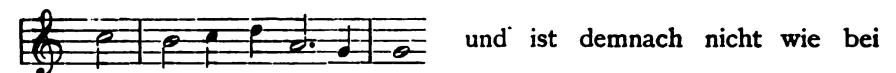
selbst nicht einmal als fein declamirt bezeichnen, noch viel weniger als melodisch gehaltvoll oder auch nur als interessant, oder das nachfolgende aus dem »Requiem« als sonderlich wol gebildet:

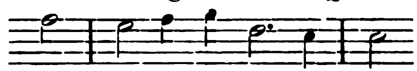


Als geradezu falsch müssen oft seine thematischen Verarbeitungen bezeichnet werden, wie die Beantwortung des Fugenthemas »Denn du bist würdig«. Es ist durchaus im Wesen der Fuge begründet, und zwar in dem Verhältniss, in welchem Führer und Gefährte stehen, dass der Schritt von der achten zur siebenten Stufe der Tonleiter im Gefährten nicht nach dem entsprechenden von der fünften zur vierten, sondern von der fünften zur dritten Stufe beantwortet wird, also nicht wie bei BRAHMS, so:
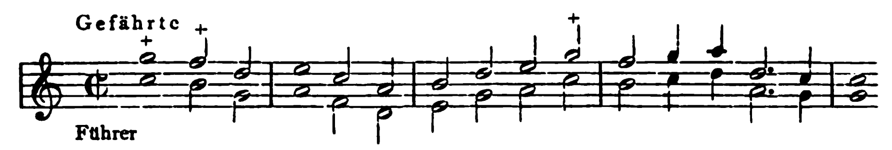


Ferner erfordert es der Organismus der Fuge, dass, wenn der Führer eine Ausweichung nach der Dominant macht, der Gefährte an derselben Stelle sich wieder zurück nach der Tonica wendet. Der Schluss des BRAHMS'schen Themas modulirt unzweifelhaft nach der Dominant.
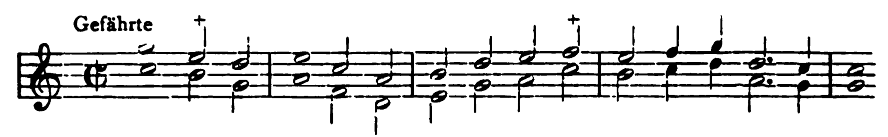

und ist demnach nicht wie bei BRAHMS in der Quint, sondern ganz in der Quart zu beantworten:



Die Antwort (der Gefährte) müsste demnach nicht wie bei BRAHMS in dieser Weise erfolgen:



sondern in dieser:



BACH würde dies Thema, wenn er es wählte, was nicht anzunehmen ist, ganz und gar in der Quarte beantwortet haben, was jedenfalls das Beste war.

Kaum weniger uninteressant wie seine vocalen Themen sind die instrumentalen, seiner Clavierstücke wie seiner grossen Orchesterwerke; auch sie gewinnen Interesse nur durch die vorwiegend gesuchte, ungewöhnliche harmonische Ausstattung und den rhythmisch meist verrenkten Aufbau. In der Verwendung der sogenannten alterirten Accorde und der unvermittelten Einführung schriller Dissonanzen folgt er seinem ersten Vorbilde SCHUMANN, aber selten wie dieser in dem Bestreben nach möglichst verfeinerter Darlegung der erregten Innerlichkeit, als vielmehr in der Absicht, ungewöhnliche Effecte zu erzielen. Selbst die »Liebeswalzer« werden häufig durch frostig wirkende Harmoniefolgen ausgestattet. Diese wird freilich häufig auch durch den sequenzenartigen Aufbau seiner Themen nothwendig gemacht. Wie die Liedform, wird dabei auch die Form der Sinfonie zerbröckelt, in einzelne interessante und pikante Stücke und Stückchen aufgelöst, die

nur sehr äusserlich zusammengekoppelt sind. Ebenso wenig wie der Vocalstil hat der Instrumentalstil eine Förderung oder auch nur Anregung zur künstlerischen Weiterbildung durch BRAHMS erfahren, viel eher eine Schädigung durch Störung der natürlichen Organisation.

Besser als BRAHMS hat es jedenfalls ROBERT VOLKMANN (1815 bis 1883) verstanden, für den Ausdruck seines durchaus noch romantisch angeregten Innern die alten Formen entsprechend und in eigenthümlicher Weise, ohne Gewaltsamkeit umzugestalten. Seine beiden Sinfonien, seine Serenaden und die Werke für Kammermusik wie die chorischen und seine Clavierwerke sind noch zu wenig nach dieser Seite gewürdigt worden. In formeller Gewandtheit ist ihm JOACHIM RAFF (1822—1882) überlegen; doch wirkt das romantische Ideal bei ihm mehr auf die Phantasie als auf die Empfindung; seine »Waldsinfonie« und die »Leonorensinfonie« begründeten seine Bedeutung, weil er es meisterlich verstand, in ihnen den Bildern seiner Phantasie in reizvollen Instrumentalklängen fassbare Form zu geben; den Erguss der Empfindung dagegen fand er meist nur in moderner Bänkelsängerweise, weshalb er weder mit seinen Gesängen noch grösseren chorischen Werken und seinen Opern die gleiche Bedeutung errang wie mit seinen Sinfonien.

Als in dieser Richtung mit mehr oder weniger Erfolg thätig, sind noch zu nennen ausser MORITZ HAUPTMANN (1792—1868), dem ausgezeichneten scharf denkenden Theoretiker, dessen Chorwerke namentlich bleibenden Wert behalten werden, JULIUS RIETZ (1812—1876), der treffliche Dirigent, der namentlich mit seinen Werken für Männerchor entscheidenden Antheil an der gesunden Fortentwickelung der ganzen Gattung nahm. Auch H. M. SCHLETTERER (1824) erwarb auf dem Gebiete der Vocalmusik mit seinen Chorgesängen für den Volksgesang wie für den Kirchen- und Schulgesang hauptsächlich Bedeutung. Mehr nur vorübergehende Erfolge erwarb CARL REINTHALER (1822) mit seinem Oratorium »Jephtha's Tochter« und seiner preisgekrönten Oper: »Das Käthchen von Heilbronn«. Von den zahlreichen Werken von FERDINAND HILLER (1811—1885), dem feingebildeten Musiker, ausgezeichneten Clavierspieler und vortrefflichen Dirigenten, vermochten nur einzelne Chorlieder, wie einige Lieder mit Clavierbegleitung und namentlich instructive Clavierwerke weitere Verbreitung zu gewinnen.

Als die bedauerlichste Folge des besonderen Ganges, den die Entwickelung der Musikpraxis in den letzten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts nahm, ist das, bis zum kunstmörderischen Unfug ausgebildete Cliquen- und Claquenwesen zu bezeichnen. In wie fern in früheren Jahrhunderten die grossen genialen Meister durch ihre monumentalen Werke den ganzen Gang der Weiterentwickelung bedingten und bestimmten, nachzuweisen, ist hauptsächlich als Aufgabe des vorliegenden Werkes festgestellt worden. Noch bis in unser Jahrhundert machte sich dieser Einfluss nicht in der Weise »schulebildend« geltend, dass, mit dem bedeutendsten Vertreter der Schule, auch erst die besondere Richtung beginnt, sondern so, dass diese an eine Reihe kleinerer Meister vertheilt, in einzelnen Zügen sich geltend macht, die dann von dem genialsten Vertreter zu monumentalen Werken vereinigt werden. So bildeten sich die Schulen der Niederländer, der Römer und Venetianer durchaus nicht im Anschluss an die grössten Meister derselben, sondern nur in dem Bestreben jedes Einzelnen, das, jedem von ihnen vorschwebende gleiche Ideal nach besten Kräften in Tönen darzustellen, und erst der Meister, dem dies vollkommen gelang, wurde das Haupt der Schule. In demselben Sinne bildeten dann die deutschen Meister den Vocalstil dem neuen protestantischen Geist entsprechend weiter, so dass sie recht wol als deutsche Schule zu bezeichnen wären, um so mehr, als sie dabei auch die Instrumentalmusik in die Bahn leiteten, auf welcher sie durch HAYDN, MOZART und BEETHOVEN die höchste Stufe ihrer Entwickelung erklimmen konnte. Auch von ihnen ist bekannt, dass sie nicht eine neue Richtung begannen, sondern nur die bereits von ihren kleineren Vorgängern gemeinsam eingeschlagene in grossartigen Monumentalwerken zu, von ihren Vorgängern unerreichter Höhe führten. Wie bei ihnen die Geschichte schon nicht mehr das Wort »Schule«, als zu wenig bezeichnend, gebraucht, so erfand sie für die Nachahmer der nachfolgenden Meister die Bezeichnung »I-aner«, um damit anzuzeigen, dass diese durchaus nicht die gleiche oder auch nur ähnliche Stellung innerhalb der Kunstentwickelung einnehmen, wie die kleineren Meister der »Schule«, die dem genialen Vertreter derselben die Wege bahnten oder in seinem Geiste weiter arbeiteten. Ihnen ist der grössere Meister nicht nachzuahmendes Vorbild, sondern nur der glänzendste Vertreter der ewigen Kunstprincipien, denen sie selbst dienten, ohne dass

diese mit wirklich schöpferischer Gewalt in ihnen so lebendig geworden ist, um wirklich monumentale Kunstwerke zu erzeugen.

Die Mendelssohnianer wie die Schumannianer hielten gleich ihren Meistern am gesetzmässigen Organismus fest, aber in der besonderen Gestaltung, welche ihm diese Meister ihrer Individualität entsprechend gegeben hatten. Indem dann deren Jünger die so veränderten Formen ihrer eigenen, geringer wertigen Individualität anpassten, wurden diese dadurch verengt und endlich bis zur inhaltslosen Schablone herabgedrückt. Noch verhängnissvoller wurde nothwendiger Weise RICHARD WAGNER für seine Jünger: die Wagnerianer, weil er principiell den Boden der organischen Entwickelung verliess und eine neue Theorie aufstellte, die so einseitig auf rein individuelle Anschauung und auf das subjectivste Gefallen an der nur sinnlichen Wirkung des Kunstwerks gegründet ist, dass sie die alte, auf die in Jahrtausenden von Forschern und Meistern gewonnene Erkenntniss gestützte Theorie leichten Herzens für Irrthum erklärte und aufgab. Während bisher Theorie und Praxis in ununterbrochener Arbeit bemüht waren, auch die Musik als Kunst zu entwickeln, und zwar als absolute Musik, die nur in Tönen und Klängen, aber eben so wenig wie die anderen Künste, durch die rein sinnliche Wirkung des Materials, sondern durch die damit dargestellten Formen einen idealen Inhalt Gestalt werden lässt, sollte jetzt die Musik nur mit ihren reizendsten und aufregendsten Klängen auf die Sinne der Hörer und Beschauer einwirken.

Die grossen Meister der Vergangenheit boten ihren Schülern einen künstlerischen Apparat, den sie nachahmen und innerhalb dessen sie selbst ihre eigene Individualität, so weit diese überhaupt vorhanden war, immer noch entfalten konnten. Die Wagnerianer fanden einen solchen nicht, und den die Bahnen des Meisters streng verfolgenden Jüngern blieb nichts weiter übrig, als nach neuen harmonischen und orchestralen unmittelbar wirkenden Effecten und charakteristischen Intervallenverbindungen Ausschau zu halten, und da des Meisters Thätigkeit gerade in dieser Richtung erschöpfend erfolgreich gewesen ist, so blieb ihnen wenig mehr übrig, als ihn abzuschreiben, wenn sie seinen Stil nicht ins Ungeheuerliche zur Fratze verzerren wollten. Der nur in klangvollen Intervallenschritten recitirende Gesangstil bietet überhaupt wenig Gelegenheit zu individueller Erfindung; erst in der, zu selbständiger Melodie gesteigerten Declamation der Wortaccente kann sich schöpferische Kraft erweisen, ebenso wie in der Verwendung der harmonischen Mittel zur Gestaltung und individuellen Ausstattung der organisch entwickelten Formen. Was aber an äusserlich zündender

Gewalt im nur recitirenden Gesange durch charakteristische Intervallenschritte und zu deren noch erhöhter Wirkung durch berauschende Accordfolgen und orchestrale Effecte nur irgend zu erreichen ist, das hat der Meister wol bis zur vollständigen Erschöpfung verwendet, dass seinen Jüngern kaum die bescheidenste Nachlese blieb und sie daher gezwungen sind, ihn einfach zu copiren.

Die ihm unmittelbar folgenden Anhänger der ersten Jahrzehnte seiner beginnenden Erfolge, standen, wie er selber noch unter dem Einfluss des alten Opernorganismus, und diesen wussten einzelne von ihnen in gewissem Sinne noch besser zu wahren, wie er selber, da sie nicht wie er nach neuen Wegen suchten, von ihm los zu kommen, sondern nur durch die aussergewöhnliche äussere Wirkung, die der Meister erreichte, angezogen, es ihm nachzuthun unternahmen.

EDMUND KRETSCHMER (1836) lernte von ihm den ältern Opernapparat mit den äusserlich wirkenden neuen instrumentalen und harmonischen Klangeffecten so weit auffrischen, dass er damit in seiner Oper: »Die Folkunger« einem recht dürftigen, in seinen Voraussetzungen unhaltbaren Stoff zu, wenn auch nicht anhaltendem Erfolge verhalf. Doch war weder die alte noch die neue Richtung in KRETSCHMER stark genug, um eigenthümlichern Charakter anzunehmen; seine nachfolgenden Bühnenwerke mussten daher ohne Erfolg bleiben.

Treuer noch folgte des Meisters Bahnen:

CARL GOLDMARK (1832). Seiner vorwiegend sinnlich reizvollen Harmonik und berauschenden Instrumentation suchte er in der Oper: »Die Königin von Saba« hauptsächlich durch Einfügung nationalgefärbter Melodien mehr formell innerliche Wirkung zu geben, um damit einem ebenso auf ziemlich unsinnigen Voraussetzungen aufgebauten Stoff einige Lebensdauer zu geben. Dabei war er in seiner sinfonischen Dichtung: »Ländliche Scenen«, wie in seinem Violinconcert bemüht, mit blendenden Tonmalereien zu wirken. Ernstere Versuche, den Organismus der Formen mit der neuen, durch RICHARD WAGNER bis in ihre äussersten Consequenzen verfolgten Anschauung zu verschmelzen, machte:

PETER CORNELIUS (1824—1874). Er liess sich selbst die Pflege des künstlichen Contrapunkts angelegen sein, allein er übersah hierbei, dass dieser nicht auf dem harmonischen, sondern auf dem melodischen Aufbau unseres Tonsystems begründet ist. Der vorwiegend nur aus den Wortaccenten sich ergebende »Sprechgesang« gewann für ihn früh höheren Reiz, als die aus der klangvollsten Steigerung und Abstufung der Sprachaccente erwachsende wolgebildete, selbständige Vocalmelodie. Das zeigt schon seine Musik zu den

durch das »*Vater unser*« in ihm angeregten neun eigenen Gedichten (Op. 2); wie die einzelnen Abschnitte des Gebetes in seinen Dichtungen, so paraphrasirt er auch in der Musik die kirchlichen Gesangsformeln der einzelnen Bitten, und er verräth hierbei schon, dass auch ihm *Rhythmus* und *Harmonik* wie der *Intervallenschritt* weit mehr in ihrer unmittelbar sinnlichen, als in ihrer formbildenden Wirkung bedeutsam geworden sind. Mit einer an Willkür streifenden Freiheit behandelt er namentlich sehr bald den im Grossen anordnenden Rhythmus; in der Ouvertüre zu seiner komischen Oper: »*Der Barbier von Bagdad*« wechseln der 6/8- mit dem 9/8-, 3/4-, 2/4-, 4/4-, 5/4-, 12/8- und 15/8-Tact in buntester, bis zu voller Auflösung in rhythmische Unordnung gesteigerter Mischung. In gleicher Weise verwendet er vorwiegend die nicht eigentlich formbildenden, verminderten und übermässigen Dreiklänge und die alterirten Accorde überhaupt, so dass er auch damit zu keiner einigermassen gegliederten Form gelangt, die er doch äusserlich anzustreben scheint.

Auch FELIX DRAESEKE (1835) vermochte in dem verwandten Streben keine entscheidende Bedeutung zu gewinnen, weil er, wie CORNELIUS, dem Detailausdruck zu Liebe den melodischen wie harmonischen und rhythmischen Gestaltungsprocess opfert. Bei ihrer meist feinsinnigen Auffassung haben daher selbst seine Gesänge, wie die interessante Bearbeitung des FREILIGRATH'schen: »Prinz Eugen« aus Op. 17, oder das Liederheft: »*Buch des Frohsinns*« nicht einen grösseren Freundeskreis gewinnen können, und auch seine Oper »*Herrat*« dürfte in dieser Richtung kaum Antheil an der Weiterentwickelung der dramatischen Formen gewinnen.

Ohne alle ausserhalb der Theorie und der Schaffensweise ihres Meisters liegenden anderen Absichten folgten seinen Bahnen:

AUGUST KLUGHARDT (1847), dessen Opern: »*Iwein*« und »*Gudrun*« selbst innerhalb der Partei wenig Interesse zu erregen vermochten, als zu treue Copien des Stils ihres Meisters; ebenso wie:

THEODOR HENTSCHEL (1830), dessen »Lancelot«, oder PHILIPP RÜFER (1844), dessen »Merlin« ebenfalls bedingungslos unter dem Einfluss des Meisters entstanden.

Der wol kenntnissreichste Anhänger desselben, der sich mit vollem Recht rühmen darf, schon zu jener Zeit des Meisters Partei energisch ergriffen zu haben, in welcher noch ein gewisser Muth dazu gehörte:

WILHELM TAPPERT (1830), geisselt derartige »Durchpausungen«, wie er sie treffend bezeichnet, mit bitterm Spott, und er durfte es um so eher, als er sich solcher Nachahmungen niemals schuldig machte. Als Kenner der Historie weiss er, wo die Quellen fliessen, aus denen

auch die Kunst unserer Zeit Verjüngung schöpfen wird; in seinen vortrefflichen Bearbeitungen unserer herrlichen Volkslieder hat er selber einen der köstlichsten Jungbrunnen mit erschliessen helfen.

Ein ihm verwandter Anhänger des Meisters:

BERNHARD VOGEL (1847) ist ebenfalls mit Wort und Schrift für die neue Richtung eingetreten; aber seine tiefere Einsicht in das Wesen und die Bedeutung unserer Kunst bewahrten auch ihn vor dem groben Irrthum: das Dogma von der »neudeutschen« Kunst für allein selig machend zu halten und zu erklären und die bornirte Nachahmung des Stils für nothwendig oder auch nur für zweckmässig und wünschenswerth zu halten.

Ihnen reiht sich in ganz gleichem Sinne:

J. F. SCHUCHT (1832) an, dessen umfassende Bildung ihm selbst bei der Würdigung der heterogensten Stile und Richtungen in der Kunst jene Objectivität bewahren hilft, welche allein zur Kritik berechtigt und die auch den eigenen Schöpfungen erst selbständigen Werth verleiht.

Wie FRANZ LISZT dem neuen Kunstwerk WAGNER's erst die Wege in die weiteste Oeffentlichkeit erschloss und jene Propaganda begründete, welche der neueren Richtung erst eine weit umfassende Herrschaft über die gesamte Musikpraxis sicherte; so führte er ihm auch in seinen unmittelbaren Schülern begeisterte Jünger zu, die, wie der unvergleichliche Virtuose selber, die neuen Ideen vom Kunstwerk der Zukunft auch in dem, auf die, durch ihn erweiterte Claviertechnik begründeten Clavierstil, der gleichfalls hauptsächlich auf unmittelbar wirkende blendende Effecte berechnet ist, Ausdruck zu geben unternahmen. Nicht nur bei ihm, sondern auch bei seinen Schülern verwildert dem entsprechend die Sonate zur Rhapsodie, ging die Liedform in Trümmer und wurden die cyklischen Formen zur sinfonischen Dichtung degradirt.

Wie weit die Unform des Tondrama's noch zu rechtfertigen ist, konnte hier schon gezeigt werden. Wol gilt auch für das in Tönen dargestellte Kunstwerk wie für alle aus anderem Material gebildeten, dass jeder kleinste Bestandtheil wolgeformt ist und dass alle so unter sich in Beziehung gebracht werden, um einen planvoll entwickelten Organismus erkennen zu lassen, wie in der ältern Opernform.

Allein zu imponirender Grösse anwachsend, kann auch die Unordnung überraschende Wirkung erzielen, wie beispielsweise die ohne Ordnung durcheinander geworfenen Felsblöcke in Gebirgspartien und Thalschluchten. Weil das Tondrama in ähnlicher Weise packende äussere Wirkung hervorbringen soll, und in der Schaustellung durch

den gesamten scenischen Apparat, wie in dem begleitenden gesungenen Text die nöthigen Erläuterungen zur Musik giebt, erscheint diese Behandlung für gewisse Stoffe wol berechtigt, aber ganz entschieden nicht für alle andern und am wenigsten für die übrigen Musikformen, ganz besonders nicht für die, denen das erläuternde Wort fehlt. Die einseitige Ausbildung der Technik der Instrumente in dieser, auf äussere Effecte bedachten Richtung, musste verhängnissvoll für die Entwickelung des Instrumentalstils werden. Die Instrumentalvirtuosen der früheren Jahrhunderte, namentlich die Clavier- und Orgelvirtuosen waren zugleich auch meist bedeutende Contrapunktisten, mindestens mit dem Vocalsatz so vertraut, dass sie auch bei ihren, der erweiterteren Technik der Instrumente dienenden Instrumentalstücken an ihm festhielten. Auch die Romantiker fanden noch in der Gesangsmelodie das entsprechendste Ausdrucksmittel für das tief erregte Innere; in herz- und geisterquickenden Melodien brachten sie den, durch GOETHE erweckten und durch eine Reihe gottbegnadeter Dichter gepflegten neuen Liederfrühling zu, durch seine überirdische Schönheit berückender vollster Blüthe; und mit diesen Melodien wussten sie auch die, in ihren Instrumentalwerken dargestellten romantischen Bilder ihrer Phantasie unserm Herzen näher zu bringen.

Die einseitige Pflege des Clavierklanges und des nur recitirenden Gesanges hat in der Gegenwart die Vocalmelodie und den, aus ihr stimmengemäss entwickelten Vocalsatz fast ganz aus der Praxis verdrängt und das Verhältniss von Singstimme und Instrument geradezu umgekehrt: instrumentale Phrasen und nur für Instrumente berechnete Accordfolgen werden jetzt den Singstimmen zur Ausführung aufgezwungen. Der Mangel an wirklich vocal-melodischer Erfindung lässt selbst das Talent derjenigen unserer modernen Claviervirtuosen, welche noch mit dem vocalen Tonsatz vertraut sind, nicht zu rechter Entfaltung kommen.

XAVER SCHARWENKA (1850) hält in seinen Clavierstücken ziemlich streng am vierstimmigen Satz fest, auch in seinen nationalen Tänzen, seinen Mazurken und Polonaisen und seinen reizenden Menuetten. Dabei ist er energischer als die meisten seiner Richtungsgenossen auf kunstvolle Ausbildung der Form bedacht, er schreibt Sonaten, Duos, Trios, Concerte und Sinfonien, und in der Weise der Verarbeitung der Themen zeigt er, dass er auch unter dem Einfluss bestimmter Ideen schafft, wenn er diese auch nicht besonders programmmässig andeutet. Bei mehr liedmässig vertiefter und gestalteter Thematik würde er entschieden Antheil nehmen an der weiteren Entwickelung der Instrumentalmusik. Das gilt auch von seinem älteren

Bruder PHILIPP SCHARWENKA (1847), der in seiner »Sakuntala« gezeigt hat, dass ihm die Orchester-, die rein instrumentale Polyphonie geläufiger ist, wie die vocale. Entschiedener noch schloss sich der, durch den neuen Instrumentalstil bestimmten, Richtung MORITZ MOSZKOWSKI (1854) an. Wie die beiden Brüder SCHARWENKA pflegte auch er mit Vorliebe den nationalen Tanz, seine Mazurken, Walzer und Polonaisen und die charakteristischen Tonstücke: »Aus aller Herren Länder«, wie seine »spanischen Tänze« sind mit allen Effectmitteln der neuen Claviertechnik ausgestattet und er weiss diese auch wie in seiner sinfonischen Dichtung: »Jeanne d'arc« dem Orchester zu vermitteln. Dieser Zug nach hauptsächlich instrumentaler Charakteristik nationaler Eigenart leitete ihn wol auch bei der wenig glücklichen Wahl des Stoffs seiner Oper »Boabdil«, und diese namentlich bezeugt es, dass seine Phantasie leichter in grosser Lebendigkeit erregt wird, als Herz und Gemüth. Für die Bilder seiner beweglichen Phantasie stehen ihm glänzendere Mittel zu Gebot, als für das Herzens- und Gemüthsleben; vocal beschränkt er sich auf den tonleitermässig, nicht selten chromatisch declamirenden Sprechgesang.
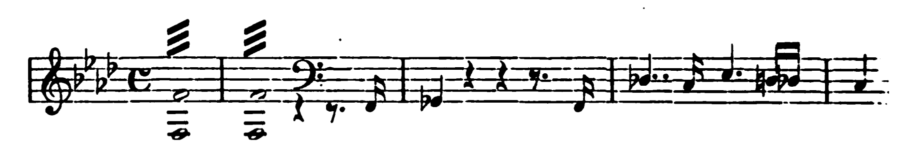
Auch FERDINAND HUMMEL (1855) ist hier zu erwähnen. Dass auch er der neuen Richtung huldigt, bezeugt seine Vorliebe für Dissonanzen und für kühne modulatorische Wendungen wie rein klangliche Effecte. Als Instrumentalist — er ist ein vortrefflicher Harfenvirtuose — reizt auch ihn ganz besonders der Instrumentalklang; dabei ist er aber vorwiegend auf vocalem Gebiet thätig und einzelne seiner Mährchendichtungen für Soli, Frauenchor und Orchester, wie »Rumpelstilzchen« Op. 25 und »Die Najaden« Op. 55 haben unstreitig höheren Werth als sein Clavierquintett, seine Sonaten und sein Clavierconcert, so interessante Einzelzüge diese auch aufweisen. In jenen Vocalwerken machen sich tiefer empfundene und auch charakteristische Melodien wolthuend geltend, die sich in den Instrumentalwerken meist in bunter Rhythmik und krausem Figurenwerk verflüchtigen.

Bei JEAN LOUIS NICODÈ (1853) machen sich mancherlei Einflüsse geltend; hauptsächlich steht auch er unter dem Banne der neudeutschen Richtung und seine sinfonischen Dichtungen »Maria Stuart«, wie »Das Meer« und sein Phantasiestück: »Die Jagd nach dem Glück« oder die sinfonischen Variationen: »Amaranth« sind verwegene Beiträge zur Programmmusik. Sein Opus 22 »Ein Liebesleben« für Pianoforte wird stärker von SCHUMANN beeinflusst; in seiner »Sinfonischen Suite« Op. 17 widmet er das Thema den »Manen« BEETHOVEN's und in diesem Werke, wie in den Sonaten, lässt er mehr wie in den Liedern und den oben erwähnten Werken erkennen, dass es ihm nicht ganz an Formen-
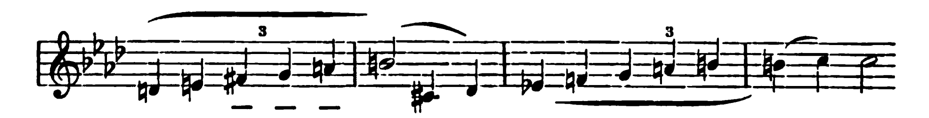
sinn mangelt, wenn dieser auch nicht stark genug zu sein scheint, um wirkliche Kunstwerke in ihm zu erzeugen. Schon die Wahl seiner Stoffe verräth, dass auch ARNOLD KRUG (1849) dem romantischen Ideal huldigt, wie es der neuen Richtung vorleuchtet. Er schreibt einen »Sinfonischen Prolog zu Othello« und »Romanische Tänze«, und behandelt die nordischen Sagen »Sigurd« und »Fingal« und stellt ein »Italienisches Liederspiel« zusammen; aber auch hier, wie in seinen Vocalchören und Liedern, vernachlässigt er durchaus die Formen nicht in dem Maasse, wie seine mitstrebenden Richtungsgenossen.

Von Formsinn ist bei zwei, fast durch ein ganzes Lebensalter getrennten Vertretern der neuesten Richtung kaum noch eine Spur zu merken, bei ANTON BRUCKNER (1824) und RICHARD STRAUSS (1864). Beide sind so vollständig im »Wagnerstil« aufgegangen, dass sie die Unform des Tondramas einfach für alle andern Formen adoptirten, so dass diesen von ihrer ursprünglichen Besonderheit im Grunde nichts weiter bleibt, als: die N a m e n.

BRUCKNER's Motive sind kurzathmig und meist so inhaltlos, dass sie nur durch einen formell streng gefesteten Bau zu einem Inhalt gelangen könnten. Das Anfangsmotiv der 8. Sinfonie gehört noch zu den bedeutenderen:
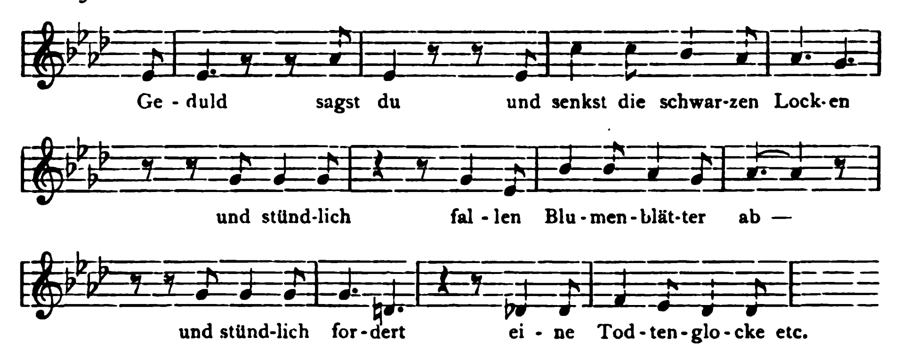


Das zweite aber schon ist nur die etwas verzwickt rhythmische Tonleiter:



und der »Componist« überlässt es den ausführenden Orchestermitgliedern, es »b r e i t und a u s d r u c k s v o l l« wirkend zu machen. Er verarbeitet seine Motive unter dem Aufwande einer überaus reichen und häufig interessanten Harmonik und von blendenden Orchestereffecten, bei welchen die Geigentremolos, unterstützt durch langgezogene Posaunen- und Hörnerklänge, besonders berücksichtigt werden. Die diatonische und selbst chromatische Tonleiter auf- und abwärts geführt, liefern auch die Themen für das »Adagio« und für das Scherzo (bei diesem in Sextaccorden) und für das F i n a l e, und diese Sätze sind nur durch das

Tempo, nicht aber durch die Rhythmik unterschieden. Das ist die letzte Consequenz der neuen Richtung, nach welcher dem Klangwesen zu Liebe auch der kleinste Versuch oberflächlichster Gliederung aufgegeben wird.

Ganz in demselben Sinne schreibt RICHARD STRAUSS noch »Quartetten, Sonaten, Concerte und Sinfonien, aber er bringt es in keinem dieser Werke weiter als zu mehr oder weniger weit ausgeführten Phantasien freiester Fassung. Seine Motive sind ebenso wenig wol gebildet, wie die von BRUCKNER, sondern nur gemacht, um aufregende Wirkung zu erzielen, und sie werden auch nur zu diesem Zwecke harmonisch ausgestattet, in möglichst unordentliche Rhythmen gebracht. Nicht einmal bei der kleinsten Liedform respectirt STRAUSS die vorgezeichnete sprachliche Darstellung. Was würde man von einem Declamator halten, der die nachstehend verzeichneten Verse so »stotternd« recitiren wollte, wie STRAUSS in seinem Liederheft Op. 10 No. 5:



Das ist kein Fortschritt in der Entwickelung des Liedes, sondern ein Rückschritt bis in die Zeit der Unkultur, der naturalistischen Phrasenbildung bei den ersten Völkerschaften, und es beweist nur, wie gross die Begriffsverwirrung auf dem Gebiete der Aesthetik und der Kritik geworden ist, dass man solche Verwilderung für »genial« hält. Um diesem »Stammeln« der Empfindung einigen Reiz zu verleihen, bietet der Componist seinen achtungswerth reichen Vorrath von harmonischen Mitteln auf, aber er erreicht damit doch nicht die Darstellung eines seelischen Zustandes, sondern erzeugt nur Sinnenreiz und Aufregung rein äusserlicher, meist recht peinlicher Empfindungen. Einen besonders seltsamen Eindruck macht dies Aufgebot von harmonischen Mitteln und rein instrumentalen Effecten bei so harmlosen, neckischen Liedertexten, wie die in Op. 21 von FELIX DAHN: »All meine Gedanken« oder »Ach weh' mir unglückhaftem Mann«. Für die ausführ-

lichen »Illustrationen« der gewählten Programme zu seinen »Tondichtungen«, wie »Don Juan«, dürfte sich leicht der grösste Farbenreichthum als unzulänglich erweisen; aber auch durch die blendendste Farbenfülle gewinnt man noch nicht ein fassbares Bild. Das bedarf keines weiteren Beweises.

Zum Theil wurde dieser, sich allmälig an den Formen vollziehende Auflösungsprocess mit durch Einflüsse fremder Nationalitäten verursacht. Jahrhunderte hindurch erwiesen diese sich, wie hier ausführlich nachgewiesen werden musste, als die grossartige Entwickelung der Musik durchaus fördernd, weil die deutschen Meister die besonderen fremdnationalen Ausdrucksweisen sich aneigneten, um diese dem eigenen, durchaus gesetzmässig organisirten Kunstwerk einzufügen und ihm dadurch erhöhten Werth zu geben. Ein Kunstwerk zu schaffen blieb immer ihre höchste und im Grunde einzige Aufgabe. In diesem Sinne nur waren und blieben einzig alle grossen deutschen Meister, von jenem St. Galler Mönch bis auf die grossen Sinfoniker und grössten Lyriker, thätig. HAYDN, SCHUBERT und WEBER erhielten durch die national - ungarische Volksmusik mancherlei Anregungen. Die ungarische Volkspoesie und demnach die Volksmelodie gliedert streng strophisch, aber innerhalb der Liedzeile herrscht die ungebundenste Freiheit, weshalb die Volksmusik sich in einer fast willkürlich bunten Rhythmik darstellt. Diese namentlich lässt bei HAYDN den Einfluss ungarisch-nationaler Weisen in der A-dur-Sinfonie No. 11 aus dem Jahre 1765, mehr noch in dem ersten Satz der D-dur-Sinfonie No. 4 aus dem Jahre 1764 und der verkräuselten Melodie des Andante erkennen, und manche seiner Finales erinnern an das »Allegro« oder »Presto« (Fris genannt), mit welchem der Czárdás, mitunter auch andere ungarische Tänze, ausgehen. Auch BEETHOVEN hat in seiner Ouverture: »König Stephan« der ungarischen Nationalmusik seine Huldigung dargebracht.

Auch FRANZ SCHUBERT holte sich mehrere seiner Themen, nicht blos zu dem »Divertissement a la Hongroise« (Op. 54) aus Ungarn, sondern auch zu einzelnen seiner vierhändigen Märsche und auch im Scherzo und Schlusssatz der A-moll-Sonate wie in dem Menuett des A-moll-Quartetts (Op. 29) und selbst in der grossen C-dur-Sinfonie weisen einzelne Themen auf dort gewonnene Eindrücke deutlich erkennbar hin.

BEETHOVEN hat in den, dem russischen Botschafter in Wien, Graf Rasoumowsky gewidmeten Quartetten (Op. 59) russische Volksmelodien als Themen verwendet, aber diese auch vollendet kunstvoll gestaltet, und noch bei CARL MARIA VON WEBER wirkten weder in dem »Rondo

ongarese« und dem »Allegro ongarese«, noch in seiner Musik zu »Preciosa« der Einfluss der ungarischen Volksweise formauflösend, ebenso wie bei ROBERT VOLKMANN, der eine Reihe seiner Werke direct als ungarisch bezeichnet, die nicht weniger wolgeformt sind, wie seine übrigen. Auch bei FRIEDRICH CHOPIN (1809—1849), der für die Entwickelung des Clavierstils auch in Deutschland wesentlich bedeutungsvoll wurde, wirkte die national-polnische Musik nicht formzerbröckelnd. Die polnisch-nationalen Melodien von Lied und Tanz werden meist so streng motivisch entwickelt, dass sie als kleine Kunstwerke gelten müssen, und wenn auch CHOPIN durch ein überaus reich entwickeltes Figurenwerk die festen Grenzlinien verhüllt, und in der mannichfachsten Darstellung der Metra das rhythmische Schema seiner Tänze umschreibend, fast auflöst, so sind sie doch vorhanden und machen sich auch dem formgewohnten Ohr durchaus bemerkbar. Die deutschen Nachahmer aber, reizte das, die Formen verhüllende klangliche Beiwerk, das sie nachzubilden suchten, wobei ihnen die Formen verloren gingen. Einzelne fremd-nationale Componisten, die in Deutschland ihre Studien machten, oder doch nach deutschen Meistern sich bildeten, wie NIELS W. GADE (1817—1891), SVENDSEN (1840), EMIL HARTMANN (1836), EDUARD GRIEG (1843) u. A., deren Werke auch in Deutschland Verbreitung fanden, haben doch hier keinen nennenswerthen Einfluss auf die Weiterentwickelung gewinnen können, wie die oben erwähnten fremdländischen Tondichter. Das ist selbst nicht einmal bei ANTON RUBINSTEIN (1829) der Fall, dessen künstlerische Wirksamkeit hauptsächlich in Deutschland ihren Boden fand. Auch er vermochte ebenso wenig wie GLINKA (1804—1857) auf die Schaffensweise verändernd einzuwirken. Erst der allerneuesten Zeit war es vorbehalten, diese fremd-nationalen Elemente formzertrümmernd einwirken zu lassen. Der krankhafte Drang der neuesten Richtung nach Originalität und durchschlagende Wirkung, machten gar bald die Forderung nach Kunstgestaltung, welcher die grossen Meister der Vergangenheit immer und in erster Reihe zu entsprechen wussten, ganz und gar vergessen; durch die Aufnahme und Nachbildung nationaler Weisen war Originalität leicht zu erreichen, nicht weniger leicht aber durch abnorme, alles Naturgemässe verleugnende Gebilde. Die grossen Meister der Vergangenheit dachten ebenso wenig daran, ihre Vorgänger nachzuahmen, wie daran, es durchaus anders zu machen, als wie es diese gemacht hatten, sondern sie waren zunächst unablässig bemüht, in strenger Arbeit sich den Organismus der Formen, nicht wie er sich in einem Meister darstellt, sondern wie

er von Jahrhundert zu Jahrhundert in die Erscheinung tritt, zu unumschränkter Herrschaft anzueignen, um ihn dann zum Träger und Verkünder ihrer eigenen Gedanken zu machen. Es war ein folgenschwerer Irrthum, dass man diesen urewigen Organismus als Schablone brandmarkte und die Formenbildung der Willkür des Genius anheimstellte; es ist das nicht weniger falsch, als wenn man die seit Tausenden von Jahren feststehenden Formen der Steine, Pflanzen, Thiere und Menschen als Schablone bezeichnen wollte. Die Geschichte lehrt uns, dass es dem Volksgenius erst nach Jahrtausenden gelang, diesen Organismus der Musikformen aufzufinden und dass auch den grössten Meistern die Erkenntniss desselben nicht vom Genius, sondern durch gründliche Studien und oft langjährige Erfahrung erschlossen wurde.

Die bedauerlichste Folge dieser durchaus verkehrten Anschauung über den Wert der Musikformen war die Achtserklärung, welche über die beiden hauptsächlich formbildenden Mächte: Melodie und Rhythmus verhängt wurde. Beide sind selbst für den einfachen unmittelbaren Erguss der Stimmung, den die neue Richtung angeblich einzig sucht, die unzweifelhaft wichtigsten und wirksamsten Mittel der Entäusserung. Nicht im Wort, sondern im Ton ergiesst sich das innere Leben am unmittelbarsten und zugleich am wirksamsten; dem höchsten Schmerz und der höchsten Freude sind zu häufig die Worte versagt, während ihnen der Ton sich ungerufen und ungewollt in Dienst stellt. Wer sein Leid und seine Lust nur recitirt, und sei es auch in klangvollen und selbst gemessenen Accenten, ist nicht so tief davon erregt, wie der, der sie in selbst wortloser Melodie ausjubelt oder ausklagt. Werden auch solche Aeusserungen nicht ganz verstanden, so doch sicher ganz gefühlt. Sollen sie aber auch ganz verstanden werden, so müssen sie auch in Worten Ausdruck finden, dann aber auch zugleich gesungen und nicht nur declamirt werden. Was aber für die künstlerische Gestaltung der Baukunst die krumme Linie ist, das ist für die künstlerische Organisation der Musikformen die Melodie. Wie die Baukunst erst dadurch zu gefälligen Formen und damit zu ihrer höchsten Entwickelung in der Darstellung der höchsten Ideen gelangte, dass die krumme Linie, als Curve, Bogen, Spitzbogen, Kreis u. s. w. Eingang fand, und nach Anleitung der Formen in der leblosen und lebendigen Natur, im Stein- und Pflanzenreich, bei Menschen und Thieren, den neuen Baustil erzeugte, so auch die Musik durch Einführung der Melodie. Die gerade Linie entspricht dem nur leicht accentuirend declamirenden Gesang; erst in den melodisch mannichfach gebogenen und geschwungenen, zu selbständigem Ge-

sange gesteigerten Accenten gewinnt die Musik ein der krummen Linie entsprechendes Darstellungsmittel.

Das ganz gleiche, unmittelbar von der Empfindung erzeugte Ausdrucksmittel ist der Rhythmus, der zunächst, wie hier schon weiter ausgeführt werden musste, sich im Tanz und Marsch geltend macht, und von hier aus nicht nur die Entwickelung der Instrumentalformen hauptsächlich bestimmte, sondern auch die Vocalformen mächtig beeinflusste.

Diesen beiden Mächten der musikalischen Darstellung gegenüber ist die Harmonik und das in ihr sich ganz besonders wirksam erweisende Klangwesen künstlich geschaffen, nicht von innen heraus geboren, wie Melodie und Rhythmus. Harmonik und Klangwesen sind daher so lange nur Reizmittel für den äusseren Sinn und die leicht erregbare Phantasie, bis sie durch Melodie und Rhythmus Kunstform erhalten, als Körper eines bestimmten Inhalts, welcher dem Verstande und dem Gefühl des Hörers ebenso vermittelt werden soll, wie seiner Phantasie zu bleibendem Besitz. Verhängnissvoll für die neue Richtung wurde es auch, dass ihre Theoretiker nur zu bald unter »Kunstform« nur die Formen des künstlichen Contrapunktes, die sogenannten Nachahmungsformen: CANON und FUGE mit ihren verschiedenen Arten verstanden; während doch auch Tanz und Marsch, Lied und Arie, Motette und Sonate u. dergl., als ebenso vollwertige Kunstformen betrachtet werden müssen. Die neue Doctrin erklärte diese künstlich contrapunktischen Formen einfach in Verruf, als »Rechenexempel«, was sie doch ursprünglich gar nicht sind. Sie entstanden wie alle anderen Kunstformen im Dienst der höchsten Ideen und versinnlichen im Grunde treuer und einfacher noch als alle anderen das unterste Grundgesetz der Entstehung aller gesunden Organismen, der streng gesetzmässigen Entwickelung auch der imposantesten Formen aus einem treibenden Keim. Wenn Einheit in der Mannichfaltigkeit noch immer als höchstes Gebot für die künstlerische Formgestaltung gilt, dann gehören diese Nachahmungsformen zu den höchsten Kunstformen, weil dies Gebot für sie ganz besonders Giltigkeit hat. Reineren und erschöpfenderen Ausdruck konnte aber das christliche Dogma in keiner anderen Form finden, als in dieser, und was die grossen Meister innerhalb der letzten vier Jahrhunderte auf diesem Gebiete geschaffen haben, das gehört zu den bewundertsten Kunstwerken, die wir überhaupt besitzen. Wol sind diese Formen auch als Rechenexempel behandelt worden, schablonenmässig wie alle anderen Formen, aber das mindert doch ihren Wert an sich nicht und am Ende ist der Kunstwert der trockensten Schulmeisterfuge und des naivsten Canons im

Einklange immer noch künstlerisch bedeutender, als die meisten glänzend instrumentirten pikanten Harmoniefolgen, die als »sinfonische Tondichtungen« gelten sollen. Dass diese künstlich contrapunktischen Formen auch heutigen Tages noch ihren vollen hohen Wert behalten und unter Umständen die einzig entsprechenden sind, ist zudem auch durch einzelne Meister der Gegenwart unwiderleglich erwiesen. Wie aber auch alle anderen Formen bestimmten Gesetzen unterliegen, das nachzuweisen galt mit als eine der Hauptaufgaben dieses Werkes. Aus der dabei gewonnenen Erkenntniss ergiebt sich als Endresultat von selbst, dass die Entwickelung unserer herrlichen Kunst in der Gegenwart den nothwendigen Zusammenhang mit der Vergangenheit verloren hat; indem die neue Doctrin die Anschauungs- und Schaffensweise der älteren Meister für einen Irrthum erklärte und eine neue, nach ausserhalb der eigensten Wesenheit der Musik liegenden Prinzipien gegründete Kunst zu finden unternahm, kam sie zu monströsen Gebilden, die mit der »Kunst« nur noch wenig gemein haben. Dabei gelang es aber die Mittel zu gewaltiger und schlagender äusserer Wirkung ganz bedeutsam zu vermehren und zu erweitern, und mit ihrer Hülfe wird es möglich werden, unserer Kunst auch wieder eine neue Geschichte zu begründen, indem diese neuen Mittel den alten, ewig gesetzmässigen Kunstformen eingewirkt werden, um sie in neuem Glanze zu entscheidender Wirkung zu bringen und so dem neuen Inhalt dienstbar zu machen. Wie seit länger als zwei Jahrhunderten aus Lied und Motette hauptsächlich die dramatischen Musikformen entwickelt wurden und beide gemeinsam auch die Ausbildung der Instrumentalformen entscheidend mit beeinflussten, so wird auch das moderne Lied, wie es die grossen Romantiker SCHUBERT, MENDELSSOHN und SCHUMANN zur Vollendung brachten, Anregung und Anleitung geben müssen, die dramatischen wie die Instrumentalformen zeitentsprechend neu zu organisiren. Das Dramatische ist ja doch im Grunde nur »personificirte Lyrik« und es war daher auch ganz naturgemäss geboten, dass die dramatischen Musikformen die Liedform zur Grundlage nahmen, und die deutsche Oper wurde auf die von keinem andern Volk erreichte Höhe dadurch geführt, dass sie an der, auf das deutsche Lied gebauten Grundform festhielt. Seit BEETHOVEN's: »Fidelio« ist aber durch die erwähnten jüngeren Meister des Liedes diese Form wiederum auf eine wesentlich höhere Stufe der Entwickelung gestellt worden, so dass sie recht wol eine Neugestaltung der Oper erzeugen wird, wenn diese sie zu ihrer Voraussetzung nimmt. Für die breiten Instrumentalformen wurde das Lied nicht nur im langsamen Satz (dem Andante oder Adagio) hochwichtig, sondern auch direct in den beiden

raschen Sätzen und dem Schlusssatz, indem die Themen vorwiegend mehr liedmässig erfunden werden. Ein aus dem modernen Liede ebenso hymnisch wie bei BEETHOVEN ausgeweitetes Adagio dürfte aber auch die anderen Sätze gewichtiger werden lassen; den Weg zu dieser Neugestaltung hat bereits SCHUBERT in seiner grossen C-dur-Sinfonie und zum Theil auch ROBERT SCHUMANN in seiner D-moll-Sinfonie gewiesen. Wenn beide hier noch viel zu schaffen übrig liessen, so liegt das hauptsächlich daran, dass sie noch zu stark unter dem Bann der romantischen Lust am Schwelgen in unbestimmten Bildern und Gefühlen schufen. Es gilt auch hier zurückzukehren aus der Welt des Traums, um den poetischen, so reichen Gehalt des vollen Lebens in vollendeten Schöpfungen zu gestalten.

Der Verfasser darf wol hier auch seiner eigenen Tonwerke gedenken, da sie mindestens als Versuche: von diesem Standpunkt aus, unbeirrt von den herrschenden Strömungen des Tages, an der Weiterentwickelung unserer herrlichen Kunst nach Kräften mit zu wirken, geschichtliches Interesse beanspruchen. Wie wenig er auch der neuen Theorie vom Kunstwerk der Zukunft zustimmen konnte, und wie geringen künstlerischen Genuss ihm die darnach geschaffenen Tondichtungen gewährten, so müsste er doch den einen Grundsatz, welchem die neue Theorie und Praxis entsprangen: dass auch in der Kunst ein Fortschritt nicht nur möglich, sondern absolut nothwendig ist, anerkennen, freilich nicht in dem allgemeinen, von den Neuerern angenommenen Sinne. Versteht man unter Fortschritt ein Aufsteigen von den niederen Stufen zu den höheren, ein Erheben aus der Unvollkommenheit zu möglichster Vollkommenheit; unter Kunst aber einerseits das Vermögen: vollendete Gebilde zu schaffen, andererseits die Summe dieser Schöpfungen, so giebt es im Grunde genommen einen Fortschritt im angegebenen Sinne nur in der Entwickelung des Künstlers, nicht eigentlich auch in der Kunst. Dürfen nur die vollendeten Leistungen den Anspruch erheben: Kunst zu sein, so muss man ihn allen unvollendeten, von denen aus doch nur ein Fortschritt möglich wäre, absprechen. Der Fortschritt setzt zu beseitigende Unvollkommenheiten voraus, die mit dem Begriff »Kunst« schwer zu vereinbaren sind. Auf ihrem Gebiet kann nur ein Fortschritt in der Erkenntniss der Ideale und der Mittel zu ihrer Darstellung stattfinden, und dieser vollzieht sich doch nur im schaffenden Künstler. Die unvollkommene Erkenntniss des Kunstideals und die unzulänglichen Mittel zu seiner Darstellung, wie die ungenügende Beherrschung derselben, erzeugen daher nicht Kunstwerke, sondern höchstens Vorstufen zu ihm. Die Hymnen, Motetten und Messen der niederländischen und

italienischen Meister: JOSQUIN DES PRÉS, ORLANDUS LASSUS und PALESTRINA haben durchaus den gleichen künstlerischen Wert wie die entsprechenden Werke von HEINRICH SCHÜTZ, JOH. ECCARD, JOH. SEB. BACH, HÄNDEL, MOZART oder BEETHOVEN; die uralten wolgeformten Kirchenmelodien, ebenso wie die unvergänglichen Melodien des weltlichen Volksgesanges aus ältester Zeit stehen durchaus auf keiner niederen Kunststufe wie die wunderbaren Choralmelodien der Meister des kirchlichen Gemeindegesanges oder die tiefsinnigen Lieder von SCHUBERT, MENDELSSOHN und SCHUMANN. Nur ihr schwerer oder leichter wiegender Inhalt giebt den besonderen Richtungen höheren oder geringeren Wert und innerhalb derselben auch den besonderen Kunstwert. Die oberflächlichste Betrachtung der geschichtlichen Entwickelung lässt darüber auch nicht den geringsten Zweifel zu, und so erscheint es ebenso falsch, die Kunstwerke der Meister nachzuahmen, als: sie grundsätzlich anders gestalten oder gar sie fortsetzend überbieten zu wollen. Jenes ist durchaus unfruchtbar; dieses aber führt fast immer nur zu monströsen oder verwilderten Gebilden der Unnatur. Nicht neue Formen, sondern den ewigen Organismus derselben aufzufinden und zu erfassen, der dem einfachsten, wie dem tiefsten und reichsten, dem allgemeinsten, wie dem subjectiv zugespitztesten Inhalt breitesten oder auch engsten Raum für seine Darstellung gewährt, war des Verfassers erstes und energisches Bestreben. Die eingehendste Beschäftigung mit den künstlich contrapunktischen Formen drängte ihn zur besonderen Pflege der Melodie, die er als Vocalmelodie aus den Sprachaccenten gewann, bei seinen Liedern mit Pianofortebegleitung Op. 3. 7. 11. 13. 14. 16. 18. 24. 27. 37 und 46., wie den Balladen und Romanzen Op. 34. und 40, den Duetten Op. 12. 23 und 39, den Terzetten Op, 26. 29 und 31 und seinen Chorliedern Op. 10. 20. 26 und 33 und somit von der Instrumentalmelodie streng unterschied. Wie die deutsche Musik nur dadurch zu ihrer, von keinem andern Volke erreichten Höhe der Vollendung gelangte, dass sie aus dem deutschen Liede, auf dem Wege der naturgemässen Weiterbildung im engsten Anschluss an die sprachlichen Formen desselben erwuchs und nach Anleitung des Tanzes sich eine Fülle mannichfaltiger Formen für die Darlegung und Gestaltung des ganzen innern Lebens und dessen äussere Bethätigung schuf, so wird sie sich nur auf dieser stolzen Höhe zu erhalten vermögen, wenn sie diesen einzig richtigen Weg der organischen Entwickelung nicht verlässt, unbekümmert um die Erfolge, welche sie augenblicklich damit erreicht. In diesem Sinne entstanden auch des Verfassers Instrumentalwerke, seine Sonaten Op. 6 und 17, sein Geigen-Concert Op. 30,

wie die Suiten Op. 41 und 47; die Sinfonien Op. 50 und 52 und vor Allem die grossen chorischen Werke mit Orchesterbegleitung »Drusus' Tod« Op. 19 — »Loreley« Op. 22 und »König Drosselbart«, wie das Oratorium »Wittekind« und die Opern: »Gudrun« — »Die Bürgermeisterin von Schorndorf« und »Das Gralspiel«, und die Erfolge bei dem nicht theoretisch vorurtheilsvoll befangenen Publikum haben ihm hinlänglich den Beweis geliefert, dass auch für unsere Zeit der angegebene Weg der einzig richtige ist, und es wol für alle Zeit bleiben wird.

Wie der Organismus der Natur ein ewig gesetzmässig in derselben Weise fortwirkender zu sein scheint, so ist auch der der Kunst ganz gewiss ewig unwandelbar; so lange die denkende und empfindende Menschenseele die Urformen ihres Körpers nicht verändert, so gewiss auch wol nicht die ihrer Entäusseruug durch die Kunst.



NAMEN- UND SACHREGISTER.

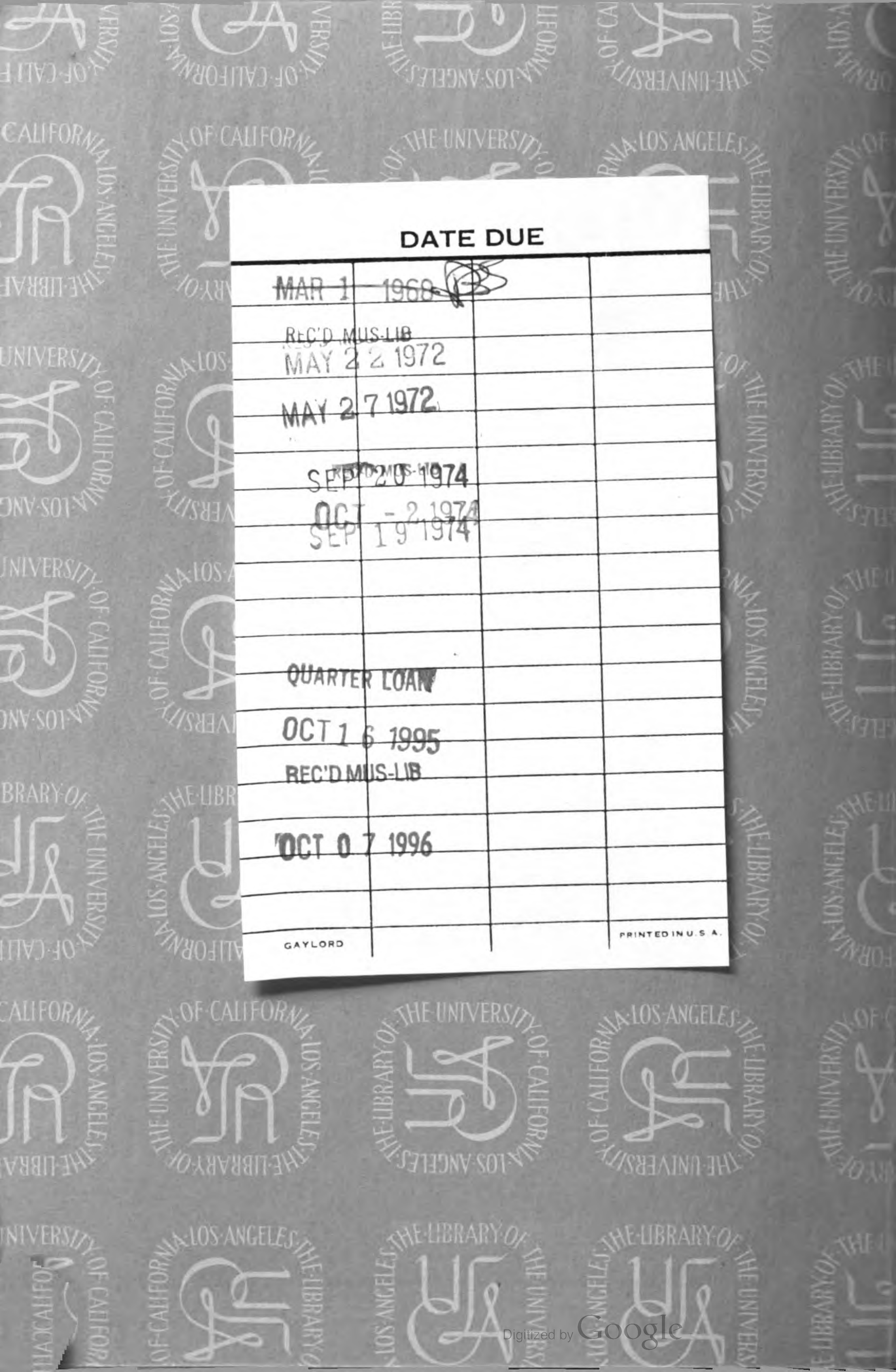
S.

T.





Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.



DATE DUE
MAR 1 1968
REC'D MUS-LIB
MAY 22 1972
MAY 27 1972
SEP 20 1974
OCT - 2 1974
SEP 19 1974
QUARTER LOAN
OCT 16 1995
REC'D MUS-LIB
OCT 07 1996
GAYLORD
PRINTED IN U.S.A.



